

THÉODORE GÉRICAUT: DAS ZÜRCHER SKIZZENBUCH



MARC FEHLMANN

Théodore Géricault:
Das Zürcher Skizzenbuch

THÉODORE GÉRICAUT: DAS ZÜRCHER SKIZZENBUCH

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Marc Fehlmann
von Schöftland AG

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Franz Zelger
Zürich 1998

© für den Text: Marc Fehlmann
© für Design und Layout: Stämpfli Verlag AG, Bern
© für die Illustrationen siehe den Bildnachweis Seite 244

Umschlag:
Théodore Géricault
LA TESTA CARAFA
Bleistift auf Büttchen, 21 x 26,9
Zürcher Skizzenbuch Folio 34r
© 2003 Kunsthhaus Zürich

Bern 2003

ISBN: 3-7272-1097-4

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Einleitung	11

Teil I: Géricault in Italien

I.1. Die dokumentarische Ausgangslage	17
I.2. Voraussetzungen	19
I.3. Der Weg nach Rom	21
I.4. Rom	23
I.5. Neapel	31
I.6. Zweiter Römischer Aufenthalt und Rückkehr	37

Teil II: Das Zürcher Skizzenbuch

II.1. Zur Überlieferung	41
II.2. Material, Umfang und Anordnung	44
II.2.1. Übersicht zu den Papieren im Zürcher Skizzenbuch	49
II.3. Datierung	50
II.4. Zur künstlerischen Bedeutung des Zürcher Skizzenbuchs	55
II.5. Katalog	57

Teil III: Zu Géricaults Motivwahl

III.1. Géricault und die Antike	199
III.2. Géricault und die alten Meister	202
III.3. Géricault und seine Gegenwart	205
III.4. Tradition und Innovation	208
Anmerkungen	212
Bibliographie	233
Anhang	241
Bildnachweis	244
Lebenslauf	244

In Erinnerung an meinen Bruder

Thomas Niklaus Fehlmann

Basel 1960–1992 Nairobi

Vorwort

Als Stendhal 1826 die zweite Fassung seines Reiseberichts *Rome, Naples et Florence* vorlegte, war sie um einiges umfangreicher als die Erstausgabe von 1817. Ähnlich verhält es sich mit der vorliegenden Arbeit: Sie ist im Wesentlichen eine Erweiterung meiner Lizentiatsarbeit «Das Zürcher Skizzenbuch von Théodore Géricault» von 1993. Inzwischen konnten die damals erkannten Probleme geklärt, offene Fragen weitgehend beantwortet und neue Erkenntnisse aus derzeit noch unbekannten Archivalien und aus neu entdeckten Werken Géricaults gewonnen werden.

Seit der letzten grossen Retrospektive von 1991 im Pariser Grand Palais sind Publikationen über Géricault sehr zahlreich geworden - nicht weniger als 29 wissenschaftliche Titel sind als Aufsätze oder in Buchform bis zum Abschluss im Jahre 1998 des hier zur Veröffentlichung gelangenden Manuskripts erschienen. Inzwischen sind zwei Publikationen und rund drei Dutzend Aufsätze zum Künstler hinzugekommen. Diese sind hier nur dort berücksichtigt, wo sie meine Argumentation unmittelbar tangieren. Generell reflektieren all diese Veröffentlichungen nicht bloss ein gesteigertes Interesse, das seit über zehn Jahren Théodore Géricault entgegengebracht wird, sondern sind zugleich Ausdruck eines enormen Nachholbedürfnisses in der Kunstwissenschaft. Einerseits lassen sie sich damit erklären, dass bis zur Pariser Retrospektive die Géricault-Forschung auf wenige Personen beschränkt war und erst mit dieser Ausstellung das Thema für vielfältige, neue Fragestellungen von jüngeren Wissenschaftlern aufgegriffen wurde. Andererseits könnte man sie als zeittypische Erscheinungen deuten, weil am Ende des 20. Jahrhunderts in allen Lebensbereichen vermehrt nach Identifikationsmöglichkeiten und Mythen gesucht wurde. So bot sich auch Géricault als Projektionsfläche an, weil er heutigen Idealisten vergleichbar - angeblich oder möglicherweise - ebenso bestimmt wie vergeblich gegen politische und soziale Missstände antrat und sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzte. Daraus ergibt sich für Forscher und Betrachter seiner Werke ein hohes Identifikationspotential. Zudem wurde Géricault seit jeher als eine der schillerndsten und zugleich tragischsten Figuren der französischen Romantik, ja in der gesamten französischen Kunst gesehen, so dass sich sogar die radikalsten Kritiker von Künstlermythen der Anziehungskraft seiner Vita und seiner Werke nicht zu entziehen vermochten.

Seit 1992 habe ich mich auf Anregung von Herrn Dr. Hans A. Lüthy dem Studium von Géricaults Zürcher Skizzenbuch gewidmet, mit dem Ziel, das gesammelte Material für eine Publikation zu verwerten. Ich hatte über die Jahre das besondere Glück, in Herrn Professor Dr. Franz Zelger, Ordinarius für neuere Kunstgeschichte an der Universität Zürich und derzeit daselbst Dekan der Philosophischen Fakultät, einen ausserordentlich hilfsbereiten Betreuer meiner Dissertation zu finden, der mit wertvollen Hinweisen, viel Verständnis und Geduld darauf achtete, dass ich sowohl den Wald als auch die Bäume im Auge behielt. Für unverzichtbaren Rat und zahlreiche Hinweise danke ich ganz herzlich Herrn Bruno Chenique in Paris.

Für ihr freundliches Entgegenkommen und die Erlaubnis, unpubliziertes Material studieren und veröffentlichen zu dürfen, möchte ich Frau Emmanuelle Brugerolles, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris, Herrn Prof. Dott. Stefano De Caro, Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta, Frau Dott.ssa Felicita De Negri, Archivio di Stato di Napoli, Frau Dott.ssa Kristina Herrmann-Fiore, Galleria Borghese, Herrn Dr. Christan Klemm, Kunsthhaus Zürich, Herrn Régis Michel, Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Frau Dott.ssa Rossana Spadacini, Archivio di Stato di Napoli, und Herrn Dr. Conrad Ulrich in Zürich meinen herzlichen Dank aussprechen.

Viele andere haben mich in vielfältiger Weise bei dieser Arbeit unterstützt, teils mit Ratschlägen und Hinweisen, teils mit praktischen Hilfen, Ermutigung und Freundschaft. So möchte ich den im Folgenden genannten besonders herzlich danken: Marianne Aebersold, Dr. Luc und Ines Beyeler, Marc Bleiker, Dott.ssa Maria Rosaria Boriello, Jean-Claude Boyer, Monika Büttner, Joëlle de Coëssin, Monique Constant, Michael P. Fritz, Dr. Sarah Hyde, Dr. Klaus Krüger, Sylvain Laveissière, Dott.ssa M. Lista, Ariane Menzi-Naville, Dott. Andrea Milanese, Dominique Reviller, Christopher Sells, Elisabeth Senn, Paul Tanner, Dott.ssa Alessandra Villone, Laura Wellington und Matthias Wohlgemut.

Ich hätte diese Studie aber nie vollendet, wenn nicht die unermüdliche Förderung und Unterstützung durch meine Mutter, die nie abreissende Geduld und Hilfe von Richard Ballerand, Patrick Cenci und Uta Kornmeier gewesen wären. Sie hatten entscheidenden Anteil am Zustandekommen dieser Arbeit, und deshalb gebührt ihnen mein besonderer Dank.

Marc Fehlmann

Abkürzungen

Für Literaturangaben in den Anmerkungen werden nur der Name des Autors/der Autorin mit Seitenzahl, bei dessen/deren mehrfacher Nennung in der Bibliographie, Autor/-in und Erscheinungsjahr mit den entsprechenden Seitenzahlen angegeben. Die Auflösungen sind der Bibliographie zu entnehmen. Hier nicht aufgeführte Abkürzungen folgen jenen im BHA (Bibliography of the History of Art), Index 1996, S. 1387-1389, ansonsten gelten die Folgenden:

AB	<i>The Art Bulletin</i>
ASN	Archivio di Stato di Napoli, Neapel
ASSANC	Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta, Neapel
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Rom
B	Katalognummer in Germain Bazins Werkverzeichnis (BAZIN I-VII)
BAZIN Dok.	Nummer der bei BAZIN I aufgeführten Dokumente
BSHAF	<i>Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français</i>
Burl. Mag.	<i>The Burlington Magazine</i>
D	Katalognummer in Loys Delteils Werkverzeichnis der Graphik von Théodore Géricault (DELTEIL)
ENSBA	Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris
GBA	<i>La Gazette des Beaux-Arts</i>
GÉRICAUT 1991	CHENIQUE, Bruno, LAVEISSIÈRE, Sylvain, MICHEL, Régis, mit einem Beitrag von CANTAREL-BESSON, Yvelyne, <i>Géricault</i> , Ausstellungskatalog der Galeries du Grand Palais, Paris 10.10.1991-6.1.1992, Paris 1991
GÉRICAUT 1996	MICHEL, Régis (Hrsg.), <i>Géricault. Louvre conférence et colloques 1991</i> , (Akten des Géricault-Colloquiums 1991), mit Beiträgen von ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, BOIME, Albert, CHENIQUE, Bruno, CROW, Thomas, FAUQUET, Eric, FRIED, Michael, GERMER, Stephan, JOWELL, Frances, KOCH, Inken D., MAINARDI, Patricia, MICHEL, Régis, NOCHLIN, Linda, SELLS, Christopher, SIMON, Robert, ZELLE, Carsten, ZERNER, Henri, u.a., 2 Bde., Paris 1996
GÉRICAUT 1997	BRUGEROLLES, Emmanuelle (Hrsg.), <i>Géricault. Dessins & estampes des collections de l'Ecole des Beaux-Arts</i> mit Beiträgen von ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, BRUGEROLLES, Emmanuelle, BURAGLIO, Pierre, CHENIQUE, Bruno, DEBORD, Jean-François, FEHLMANN, Marc, MARRINAN, Michael, MISHORY, Alexander, MUNRO, Jane und SIMON, Robert, Ausst. Kat. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 25.11.1997-25.1.1998, Fitzwilliam Museum, Cambridge 26.3.-24.5.1998, Paris 1997
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>
MdI	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
SIK-Nr.	Archiv-Nummer des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich
r	recto
v	verso
VANCOUVER 1997	<i>Théodore Géricault. The Alien Body: Tradition in Chaos</i> , Ausst. Kat. Morris and Helen Belkin Art Gallery. The University of British Columbia, Vancouver 15.8.-19.10.1997

Einleitung



Abb. 1
Alexandre Colin
Bildnis Théodore Géricault, 1816
Lithographie, 42,6 x 29,3 cm
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 2
Théodore Géricault
Le Radeau de la Méduse, 1819
Öl auf Leinwand, 491,0 x 716,0 cm
Paris, Musée du Louvre

JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GÉRICAUT¹ (Rouen 26. September 1791–26. Januar 1824 Paris)² (Abb. 1) steht in der französischen Malerei an der Schwelle vom Klassizismus zur Romantik. Er verstarb, von offizieller Seite verkannt, unverheiratet und früh im Alter von nur dreiunddreissig Jahren – zu früh möchte man meinen, denn damit war er jünger als Raffael und Van Gogh und infolgedessen für eine kunsthistorische Rolle als Märtyrer prädestiniert. Er galt als leidenschaftlich, hatte eine skandalumwitterte Liaison, der ein unehelicher Sohn entsprang – die Frucht der damals verbotenen Liebe. Angeblich war er melancholisch, obsessiv, ja an der Grenze des Wahnsinns – und hinterliess Werke, die genau diesen Seelenzustand zu widerspiegeln scheinen: Porträts von Geisteskranken³ und heimlich in seinem Atelier entstandene Stillleben mit Leichenteilen.⁴ Dem gingen aber frühe Erfolge voraus, so etwa sein *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*,⁵ ein Hoffnungsträger, mit dem er als Einundzwanzigjähriger im Salon von 1812 debütierte, oder sein *Cuirassier blessé, quittant le feu*,⁶ mit dem er zwei Jahre später Napoleons Niedergang prophezeite. Doch über seinem ganzen Œuvre dominiert ein einzigartiges Meisterwerk – Géricaults künstlerisches Legat: *Le Radeau de la Méduse*⁷ (Abb. 2), das wegen seiner Thematik, seiner politischen Implikationen und künstlerischen Ausdrucksweise bis in unsere Gegenwart Generationen von Künstlern, Schriftstellern und Philosophen inspirierte. So erinnert Géricaults Vita an die Helden von Balzac und Stendhal, an Julien Sorel und Fabrice del Dongo, an Lucien de Rupembre, Eugène de Rastignac und den Maler Frenhofer. Er verkörpert den Prototyp jener jungen, ambitionierten Männer, die in der nachnapoleonischen Epoche vom *mal du siècle* ergriffen waren und das schwer fassbare Konzept dessen entwickelten, was man gemeinhin «Romantik» nennt. Dieses unter der Marke gesellschaftlicher Konventionen geführte Leben machte den antithetischen, individuellen Ruf Géricaults aus und barg schliesslich seit jeher etwas Geheimnisvolles. Er verweigerte nämlich immer – von wenigen Ausnahmen abgesehen – den Einblick in sein Privatleben. Ganz im Gegensatz zu Delacroix (1798–1863) oder Courbet (1819–1877), in deren Tagebüchern und Briefen ihre persönlichsten Gedanken überliefert sind, kennen wir Géricaults Befindlichkeit in der Regel nur aus zweiter oder dritter Hand. Diese Tatsache bietet viel Raum für Spekulationen und Projektionen, wie sich zeigen wird. Ein weiterer Grund für Géricaults Popularität liegt aber vor allem darin, dass er – vergleichbar mit Goya (1746–1828) – wegen seiner eigentümlichen Gestaltung gewisser Themen bis heute aktuell geblieben ist. Es sind also weniger die Bildinhalte seiner Hinrichtungs- und Strassenszenen, seiner Darstellungen von kopulierenden Paaren, von zwischenmenschlicher Gewalt und dem Kampf zwischen Mensch und Tier, als vielmehr deren formale Umsetzung, die sie bis heute gültig, ergreifend und unmittelbar verständlich machen. Géricaults nur zwölf Jahre dauerndes Schaffen ist historisch vom Aufstieg und Fall Napoleons bestimmt und künstlerisch geprägt vom Konflikt zwischen dem «Ancien Régime» Davids (1748–1825) und seinem eigenen Vorstoss in neue Dimensionen. Postum entfesselte er gewaltige Leidenschaften unter Kunsthistorikern und Sammlern, denn sein Werk ist vielschichtig und emotionsgeladen und enthält zeitlose Metaphern zur *condition humaine*. Grösstenteils besteht es aber aus zahllosen Studien und Skizzen, die mit enigmatischen Skurrilitäten und erratisch auftauchenden Höchstleistungen durchsetzt sind und deshalb kein homogenes Gesamtbild erlauben. Während nun die traditionelle Géricault-Historiographie diesem Umstand das vereinfachende Konzept eines linearen Fortschritts überstülpte und allein in der Überwindung von Traditionen und einer gescheiterten Liebesbeziehung das Wesentliche des Künstlers erfasst sah, versucht die jüngere Forschung, sich diesem mit neuen methodischen Ansätzen zu nähern. Géricaults Einmaligkeit, die früher als «Genialität» verstanden wurde, wird nun nicht mehr als naturgegeben und damit letztlich biologisch erklärt, sondern historisch gesehen, das heisst als eine Art von kollektiver Ausdrucksweise und damit als gesellschaftlich bedingte Form der Selbstverwirklichung. Folglich hat das Prinzip, auf Géricault die Rolle des leidenden Aussen-seiters oder Märtyrers zu projizieren, keine Gültigkeit mehr. Heute wird der Gegenstand der Forschung um seinen Kontext erweitert, wobei sich neuerdings die Tendenz abzeichnet, das von den frühen Géricault-Biographen Louis Batissier und Charles Clément (1821–1887) entworfene Konzept des «romantischen Künstlergenies» und des *peintre maudit* endgültig aufzugeben.⁸ Für Clément war Géricault in Régis Michels Worten, «un bon élève de Guérin corrigé par Gros: un émule de Flaxman revu par Michel-Ange.»⁹ Diese Vorstellung wurde fleissig tradiert und von Lorenz Eitner übernommen, wie seine Definition von Géricaults zeichnerischem Stil aus dem Jahre 1963 exemplarisch zeigt: «The style which emerges in Géricault's drawings is a wilful transformation of classicist linearism, a quite personal amalgam which contains something of Flaxman's abstractionism and something of Pierre Guérins pantomimic manner [...]»¹⁰ Das Bedürfnis nach faktischer Sicherheit, wie es in allen positivistischen Bestrebungen der Wissenschaft zum Ausdruck kommt, und der Kult um die historische Objektivität endeten nicht selten in einer illusorischen Empathie, die uns unter anderem auch in den Schriften von Denise Aimé-Azam und Lorenz Eitner begegnet. Besonders Eitner, der die Géricault-Forschung der Nachkriegszeit bis 1991 bestimmte, bietet wiederholt Anlass zu Korrekturen und Kritik. Erstens betrachtet er Cléments Schrift über Leben und Werk Géricaults noch immer unkritisch als «a

basic source of information on the artist»,¹¹ obwohl Bruno Chenique die Manipulationen des Autors klar entlarvt hat.¹² Zweitens übersieht er in Cléments Werk jene zeitbedingten Verfärbungen, die Géricault gleich einer Romanfigur zum romantischen, von Emotionen geleiteten Künstler werden liessen. Drittens konstruiert er haltlose Hypothesen über das Privatleben des Künstlers und ignoriert viertens systematisch alle von ihm nicht sanktionierten Impulse in der Forschung.¹³ Die daraus resultierende Polarisierung der Wissenschaft überrascht deshalb ebensowenig wie der Eifer, mit dem Cléments Leistung – oder vielmehr jene seiner geistigen Nachkommen – abgelehnt wird und mit dem darin verborgene Irrtümer und Missbräuche freigelegt werden.¹⁴ Die Persönlichkeit und das Werk Géricaults sind durch den jüngsten Diskurs aktueller, verständlicher und facettenreicher geworden. Mit der Retrospektive im Grand Palais von 1991¹⁵ ist die über Jahrzehnte auf wenige Personen beschränkte Géricault-Forschung ein offenes Feld geworden, das genug Platz für eine Vielzahl von Fragen und Methoden bietet.

Der von Régis Michel wiederholt geforderte «Ikonoklasmus» am traditionellen, legendenumwobenen Géricault-Bild¹⁶ ist deshalb nützlich, weil er dort eine präzise Überprüfung erlaubt, wo bisher Mythen die Fakten verdeckten, und weil er neue Lektüren zulässt, wo früher Dogmen regierten. Die Reform der Vorstellung davon, wer und wie Théodore Géricault war, und die Debatte um seine Bedeutung stehen aber erst in ihren Anfängen. Noch immer gibt es Autoren, die sich trotz vielversprechender Forschungsansätzen und dem seit 1991 errungenen Wissensstand nicht aus den traditionellen Bahnen Cléments und Eitners lösen können. Hier ist vor allem Wheelock Whitney zu nennen, dessen Suche nach historisch gesicherten Daten in den Archiven Roms¹⁷ auf bedeutende Resultate hoffen liess. Seine im November 1997 erschienene Untersuchung *Géricault in Italy*¹⁸ ist eine eloquente, reich illustrierte, mit überzeugenden Interpretationen versehene Darstellung, in der er einige bislang unpublizierte Zeichnungen vorlegen konnte. Gleichzeitig ist er aber Eitner-treu und – infolgedessen – unkritisch gegenüber dem traditionellen Géricault-Bild.¹⁹ Exemplarisch für Whitney's Haltung ist folgende Passage aus seinem Vorwort:

«[. . .] it must be acknowledged that our collective understanding of Géricault's life and art owes more to the work of two men, Charles Clément and Lorenz Eitner, than that of the rest of us combined. What Clément was to the nineteenth century in the realm of Géricault studies, Eitner has been to the twentieth. The ground-breaking books and articles he has produced over the course of more than forty years on every aspect of Géricault reveal a deep, ever-evolving knowledge and an intuitive grasp of his subject that are rare among art historians. His passion for the work of Géricault is equalled by his exceptional generosity in sharing his opinions and documentation with scholars, dealers and amateurs alike. Eitner's work, and that of Clément, are the foundation upon which this book [*Géricault in Italy*] has been built.»²⁰

Whitney's Haltung ist mit ein Grund, weshalb auch hier Bruno Cheniques Diktum gilt: «[. . .] les études géricaldiennes ne font, véritablement, que commencer . . .»²¹ Trotzdem sollte man im gegenwärtigen Eifer die zeitliche und gesellschaftliche Bedingtheit der jüngsten Tendenzen in der Géricault-Forschung ebensowenig übersehen, wie jene von Clément, Eitner und Bazin.²² In diesem von relativierender Vorsicht geprägten Sinne ist meine Arbeit zu verstehen.

Ausgangspunkt dieser Studie ist das Skizzenbuch im Kunsthhaus Zürich, das Théodore Géricault während seines Italienaufenthalts von 1816 bis 1817 und vereinzelt auch danach benützt hat. Es ist eines von nur sechs bekannten Skizzenbüchern des Künstlers und es ist das einzige, das von seiner Italienischen Reise erhalten geblieben ist.²³ Damit ist es der bedeutendste zusammenhängende Komplex von Zeichnungen aus dieser Periode, von der noch rund zweihundert weitere, weltweit verstreute Blätter und Ölskizzen erhalten sind.²⁴ Im Vergleich zu Turner (1775–1851) oder Delacroix, welche beide Dutzende von Skizzenbüchern hinterlassen haben, wirkt das vorhandene Material allerdings bescheiden.²⁵ Als Mittel zum Bewahren von Ideen und visuellen Eindrücken gehörten Skizzenbücher genauso zum empirischen Studium wie die Bildungsreise selbst. Ein Skizzenbuch ist, um Hanspeter Landolt zu folgen, «das Notizheft des bildenden Künstlers»²⁶ und damit treuer Begleiter auf dessen Ausgängen und Reisen. So vereinigt es nicht nur Studien- und Arbeitsmaterial für spätere Projekte, sondern ist zugleich Gedächtnisstütze und Andenken des Künstlers. Deshalb geben zum Beispiel Géricaults Ansichten von Neapel oder dem Hera-Tempel in Paestum, seine Kopien nach den Antiken im *Museo Borbonico* und im Vatikan und seine Strassenszenen unmittelbaren Aufschluss über sein Kunstwollen und seine zeichnerische Entwicklung. Dies wird sich vor allem im Vergleich mit Werken seiner Zeitgenossen zeigen, die sich in Motivwahl und Stilmitteln wesentlich stärker einschränkten.

Die meisten Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch sind während Géricaults Italienaufenthalt entstanden, weshalb als Kontext zum untersuchten Gegenstand zunächst dieser Aufenthalt dargestellt und Géricaults persönliche Sicht auf Italien, dessen Bevölkerung und Kunstschatze erörtert werden sollen. Dies ist trotz Whitney's Studie nötig, weil ich im Gegensatz zu diesem die Erfahrungen und Werke des Künstlers mit dem traditionellen Italienverständnis vergleichen und den Vergleich durch Beispiele ausserhalb seines Œuvres erweitern will. Dabei sollen alle bisher gesicherten Bekanntschaften Géricaults aus dieser Zeit genannt werden, um den Mythos des einsamen, gesellschaftsunfähigen Künstlers endgültig zu beseitigen. Der zweite Teil dieser Arbeit behandelt das Zürcher Skizzenbuch von Théodore Géricault in materieller und motivischer Hinsicht, denn in seinen Zeichnungen werden die ersten Gedanken ersichtlich, seine ursprünglichsten und nicht selten intensivsten Eindrücke, seine künstlerische Erregung, sein

Interesse, seine Freundschaften, Intimität. In ihnen verlieh Géricault seinen Ideen die erste Form, hier wird das Persönlichste dieses Mannes sichtbar, wie etwa bei der Lektüre seiner Briefe. Dies ist der Grund, weshalb das Zürcher Skizzenbuch für unser Verständnis von Théodore Géricaults Leben und Werk so bedeutend ist. Ferner wird es als Faktor für eine neue Chronologie seines Œuvres vorgestellt. Hier wird vor allem die These von Christopher Sells, wonach ein beachtlicher Teil von Géricaults militärischen Darstellungen nach seinem Italienaufenthalt entstanden sind,²⁷ verfolgt und mit Hilfe bislang unbeachteter Fakten als zutreffend belegt. Anhand des untersuchten Materials folgt schliesslich im dritten Teil eine Analyse von Géricaults Verhältnis zu Vergangenheit und Gegenwart. So wird die Leistung dieses Künstlers innerhalb eines begrenzten Zeitraums empirisch durchleuchtet und mit entsprechenden Konsequenzen aus einer neuen Perspektive gewürdigt.

Vorerst sei bemerkt, dass 1816 die traditionelle Auffassung von Italien und der Aufenthalt nordeuropäischer Künstler in diesem Land weitgehend konventionalisiert waren. Das seit Generationen vorherrschende Italienbild entsprach nämlich der verklärten, idealisierenden Vorstellung von Claude Gellée, gen. Lorrain (1600–1682) und der niederländischen Italianisanten. Sie ist beispielsweise in Goethes *Italiänischer Reise* sichtbar, wo er einen Vergleich zwischen einem Naturreindruck und den Gemälden Lorrains anstellt: «Über der Erde schwebte ein Duft, des Tags über, den man nur aus den Gemälden und Zeichnungen des Claudes erkennt, das Phänomen in der Natur aber nicht leicht so schön sieht als hier [in Rom].»²⁸ Auch war es just diese lorrainsche Vorstellung, die die Erwartungen des Publikums prägte. Die Käufer konnten sich ebensowenig von tradierten Werten lösen wie die Künstler selbst. So berücksichtigte letztlich das Angebot der Kunstschafter die Erwartungen potentieller Kunden, was dazu führte, dass in der Regel am traditionellen Italienbild festgehalten wurde.²⁹ Diese Visualisierung aber neigte seit jeher dazu, sich gegenüber ihrer Vorlage völlig zu verselbständigen und eine stereotype malerische Darstellung des Gastlandes zu replizieren. Bezeichnend für diese Eigendynamik scheint mir einerseits die Idealisierung der italienischen Landbevölkerung und Briganten, wie sie von Léopold Robert (1794–1835), Jean-Victor Schnetz (1787–1870) und Franz Ludwig Catel (1778–1856) praktiziert wurde, andererseits die beschönigende Sicht auf die Landschaft durch Jacob Philipp Hackert (1737–1807), Camille Corot (1796–1875) und Johann Georg von Dillis (1759–1841). Auch die Reiseliteratur jener Jahre war von einer idealisierenden Vorstellung durchdrungen. Deshalb entsprach ihr das kanonische Italienbild Goethes von 1816,³⁰ welches die negativen Seiten des Landes ignorierte. So mutierte Italien zur *bella Italia* und damit zum Klischee.

Bei dem Versuch, die Geschichte von Géricaults Italienaufenthalt in seiner Vielfalt und Bedeutung zu rekonstruieren, darf man sich aber nicht bloss auf die spärlichen Spuren des Künstlers und auf bildliche Darstellungen seiner Zeitgenossen beschränken. Vielmehr müssen auch Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Notizen anderer zeitgenössischer Reisender herangezogen werden, um ein besseres Verständnis von der traditionellen Italienerfahrung zu gewinnen. Die Berücksichtigung von Quellenmaterial, das nicht der bildenden Kunst angehört, ist umso notwendiger, als man bildliche Darstellungen, die auf kritischer Anschauung beruhen und damit Géricaults Italienbild verwandt sind, äusserst selten findet.

Den zeitlichen Rahmen für die genannten Vergleiche sollen primär Charles Dupatys *Lettres sur l'Italie* von 1788³¹ und Stendhals (1783–1842) *Rome, Naples et Florence* von 1826³² bilden, wobei vereinzelt auch jüngere Stimmen berücksichtigt werden. Der Sinn dieser Gegenüberstellungen besteht nicht darin, im gegebenen Zeitraum einen umfassenden geistesgeschichtlichen Hintergrund zu entwerfen, der Géricaults Italienische Reise gleichsam als Folie dienen soll. Vielmehr gilt es innerhalb des hiermit eröffneten Terrains jene Aspekte aufzugreifen, die bisher nur unzureichend oder anhand zeitlich viel jüngerem und damit unter gänzlich anderen Voraussetzungen entstandenem Material erläutert wurden.³³ Bazin zum Beispiel hat sich bei seinen Ausführungen zu Géricaults Italienaufenthalt vornehmlich auf teils um Jahrzehnte späteres Vergleichsmaterial gestützt.³⁴ Ein solches Vorgehen ist im Hinblick auf Géricaults Motivwahl problematisch, weil es ihre Bedeutung völlig verwässert: Wenn man nämlich Innovation und Originalität neben handwerklichem Können und künstlerischem Ausdruck als grundlegende Qualitäten von Géricaults Leistungen würdigen will, muss man die entsprechenden Rahmenbedingungen, in denen diese erbracht wurden, genau definieren. Dazu gehört auch die Datierung, die im folgenden bei motivisch verwandten Darstellungen berücksichtigt werden soll.

Als Géricault 1816 nach Rom aufbrach, war der erste Teil von Goethes *Italiänischer Reise* gerade erschienen, die Nazarene begannen in Rom mit der Ausmalung der Casa Bartholdy und Jacques-Louis David war wegen seiner kulturpolitischen Rolle während des Empires in Brüssel im Exil. Géricaults Italienaufenthalt fällt also in die Zeit, als Napoleons endgültige Niederlage erst seit einem Jahr vergangen war und man den Franzosen noch immer mit Argwohn und Misstrauen, zuweilen sogar mit Hass begegnete. Während nun die Macht des Papstes und der Fürsten restauriert und der italienische Alltag in die vorrevolutionäre Normalität zurückgeführt wurden, schwoll der Besucherstrom aus dem Ausland wieder an und führte zu einer gesteigerten Nachfrage nach italienischen Veduten und pittoresken Darstellungen der italienischen Bevölkerung. Das bedeutendste Kontingent an Fremden stellten neben den Engländern und Deutschen nach wie vor die Franzosen, die seit Generationen Italien besuchten und als lebendige Bildungsstätte verstanden. Eine einfache Erklärung dafür hat Quatremère de Quincy (1755–1849) 1817 gegeben: «L'Italie offre les grands modèles de la nature et de l'art, réunis dans les sites et les ruines.»³⁵

Es waren also der Kunstreichtum, das Klima und die Landschaft Italiens, die eine Reise dorthin zum Höhepunkt jeder künstlerischen Ausbildung machten. Rom war trotz Napoleons Raubzügen noch immer das Kunstzentrum der westlichen Welt, ein universales Museum, in das Maler, Bildhauer und Architekten scharenweise strömten, um die klassischen Antiken und Ruinen, aber auch um die Meisterwerke der Renaissance und des Barocks zu studieren. Dass sich Géricault ebenfalls aktiv darum bemühte, diesen Ort der Verheissung zu besuchen, hat 1963 Lorenz Eitner bewiesen.³⁶ Seine Reise entsprach aber auch dem Anspruch jenes kulturellen und gesellschaftlichen Milieus, dem der Künstler entstammte. Als einziger Sohn vermögender Eltern musste er seinen Lebensunterhalt nie selbst bestreiten.³⁷ Dieser finanziellen Unabhängigkeit entsprach ein beharrliches Streben nach künstlerischer Autonomie. Trotz Beteiligung am Rompreis und am Salon lassen sich hierfür immer wieder Belege finden, blieb er doch gegenüber akademischen Regeln relativ unbeugsam und kommerziell ohne Erfolg. Dennoch hatte Géricault eine beträchtliche Entourage von Bewunderern, Imitatoren und Nachfolgern, die seine Pionierrolle erkannten und ihn – den so früh verstorbenen – postum mystifizierten. Deshalb wurden die vereinzelt seither wiederentdeckten Dokumente mit seinen Werken nur unzureichend zueinander in Beziehung gebracht.³⁸ Das Bild des einsamen, von Melancholie und sexuellen Phantasien geplagten Künstlers in Italien blieb dadurch weitgehend erhalten. Diese Fiktion wurde teils von seinen Freunden, teils von späteren Generationen bereitwillig geschaffen, weil sie vorzüglich der romantischen Vorstellung vom Künstler *per se* entsprach und Géricaults politische Einstellung dadurch entschärfte.³⁹ Seine eigenen Aussagen, oder vielmehr jene, die seine Nachfolger und Biographen zu überliefern bemüht waren, befreien ihn kaum aus jenem Klischee. So hat er sich inmitten der Restauration angeblich kaum um politische Belange gekümmert oder gar am künstlerischen Diskurs beteiligt, sondern sich lediglich mit seinen emotionalen Problemen beschäftigt. Sein Aussenseitertum wurde schliesslich mit einem persönlichen Konflikt erklärt, genauso wie die Reise nach Italien,⁴⁰ obwohl sich schon früh in seiner Karriere gezeigt hatte, wie ambitioniert er trotz Gleichgültigkeit und Ablehnung seiner Kritiker darauf hingearbeitet hatte.⁴¹ Ergo hätte man diesen Italienaufenthalt längst mit Géricaults künstlerischem Ehrgeiz erklären können, zumal sein Freund Théodore Lebrun (1788–1861) überlieferte, dass der Künstler eine Reise in die Schweiz und nach Italien längere Zeit beabsichtigt hatte.⁴² Und doch, bereits Géricaults erste Biographen⁴³ verknüpften seine Reise nach Italien mit einem privaten Anlass, obgleich sich von seinen Freunden Léon Cogniet (1794–1880), Théodore Lebrun, Antoine Montfort (1802–1884), Jean-Jacques-Nicolas de Montcimet de Musigny (1784–1843), Alexis Jamar (1800–1875) und Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy (1789–1874) in dieser Hinsicht keine Äusserungen erhalten haben. Wie bereits erwähnt, berichtete Lebrun 1836 in einem Brief an Batissier, dass Géricault Italien und die Schweiz gemeinsam mit ihm besuchen wollte, ohne ein Wort über die Ursache der Abreise, den Aufenthalt in Italien und die dort entstandenen Werke zu verlieren. Stattdessen schweifete er in die berühmte Anekdote um die «Papillottes» ab, die in unserem Jahrhundert nebst anderen Indizien zum Beispiel Pierre Nedra vermuten liess, Géricault sei homosexuell gewesen.⁴⁴

In der ersten eigenständigen Géricault-Biographie, die Louis Batissier 1842 in der *Revue du dix-neuvième siècle* veröffentlichte,⁴⁵ trug der Italienaufenthalt bereits deutlich erkennbare Züge. Batissier stützte sich dabei auf den genannten Brief von Lebrun, aber auch auf Informationen von Dedreux-Dorcy und Musigny. Der Umfang dieser Mitteilungen ist nicht bekannt, doch war Batissier ein Brief von Dedreux-Dorcy überlassen worden.⁴⁶ Ob seine Schilderung von Géricaults Italienischer Reise nun gänzlich von diesem einen Dokument oder aber zusätzlich von mündlichen Überlieferungen abhängig ist, kann nicht bestimmt werden. Immerhin gab er folgenden Hinweis zu seinem Informanten: «[. . .] M. Dedreux-Dorcy, [. . .] qui a été intimement lié avec Géricault de longues années, [. . .] nous fournit de précieux renseignements.»⁴⁷ Über Géricaults italienische Reise schrieb er schliesslich:

«Depuis longtemps, il [Géricault] projetait de faire un voyage en Italie, en compagnie de quelques amis. En 1817, il se décida à partir. [. . .] Géricault partit donc seul dans le courant de 1817; toutefois, comme il était préoccupé par des peines de coeur, ce voyage ne lui profita pas autant qu'il aurait pu espérer. Loin de ses amis, étranger dans ces cités italiennes, souvent il s'ennuyait à mourir. A Rome, il composa des dessins pour des albums, ce qui l'occupa assez sérieusement: puis il fit des copies des plus beaux tableaux qu'il voyait. Il avait l'intention de peindre sur une grande toile des courses de chevaux dans le style antique. Il traita d'abord ce sujet en petit avec beaucoup de bonheur. La composition en est aussi vigoureuse que la couleur en est fine et brillante. Ce tableau appartient à M. de Musigny, ainsi qu'une autre toile de même dimension, et qui représente les courses de Rome. A Florence, Géricault visita avec enthousiasme les églises et les galeries qui regorgeaient de chefs-d'œuvres de l'école florentine, qu'il devait aimer plus que toute autre. Il y a fait un bon nombre de croquis et surtout des dessins très soignés d'après les tombeaux des Médicis par Michel-Ange. «J'ai ici, dit-il, des connaissances excellentes. J'étais hier soir à l'Opéra dans la loge de l'ambassadeur français. Mes bottes étaient sales et ma toilette fort négligée. Néanmoins j'ai eu la place d'honneur auprès de la duchesse de N..., qui devait partir le lendemain pour Naples, et à laquelle l'ambassadeur m'a fortement recommandé; aussi m'a-t-elle beaucoup engagé à aller la voir à mon passage. Elle m'a beaucoup parlé de ma modestie, et m'a assuré que c'était le cachet du talent; jugez si c'est flatteur pour moi. Mais je m'attendais à tout cela. Une bonne femme, avec laquelle j'ai fait route,

m'avait promis et même juré (par le secours des cartes) que je trouverais dans mon voyage honneurs et protections. Elle m'avait encore annoncé des lettres de mes amis; hélas! elle s'est trompée sur ce point. Je n'en ai pas reçu une seule, ce qui m'afflige beaucoup, comme vous pouvez le croire; je me tiens à quatre pour ne pas me désespérer.» (Lettre à M. Dedreux-Dorcy, automne 1816).⁴⁸ D'autres fois, dans son isolement, il se laissait aller aux plus tristes idées. A qui n'est-il pas arrivé de se laisser ainsi abattre par des pensées désespérantes et de jeter un regard désolé sur les vanités de la vie? Il n'y a peut-être pas un artiste, pas un peintre qui, même au milieu de ses triomphes les plus légitimes, ne se soit pas pris à douter de lui-même, à dédaigner son passé et à se défier de l'avenir. Géricault n'échappa point à cette tyrannie de l'imagination, et, dans cette position fâcheuse d'esprit il travailla peu. Sur ces entrefaites, son père le rappela à Paris. Son ami, M. Dorcy, alla le rejoindre à Sienne, et vit un grand nombre de beaux croquis et quelques copies admirablement exécutées. Ce que sont devenues toutes ces richesses, c'est ce que nous n'avons pu savoir. Avant de rentrer en France, Géricault traversa la Suisse, et cette nature si imposante, si majestueuse, fit une forte impression sur son âme.»⁴⁹

Dies ist der erste Bericht über Géricaults Italienische Reise. Schon hier zeichnet sich eine klare Vorstellung dessen ab, was den Künstler in den Süden trieb und wie er diesen Aufenthalt erlebte. Obwohl ihm der Brief an Dedreux-Dorcy bekannt war, nimmt es Batisier mit der Datierung nicht sonderlich genau. Er behauptet, Géricault wollte mit mehreren Freunden nach Italien reisen, obgleich ihm Lebrun nur von sich selbst berichtet hatte. Hingegen erwähnt er diskret beiläufig Géricaults Liebeskummer und setzt damit einen Mythos in die Welt: *«toutefois, comme il était préoccupé par des peines de coeur, ce voyage ne lui profita pas autant qu'il aurait pu espérer. Loin de ses amis, étranger dans ces cités italiennes, souvent il s'ennuyait à mourir.»* Schon ein Jahr später nämlich wusste Charles Blanc: *«Les chagrins intimes contribuèrent à lui [Géricault] inspirer le désir de visiter les solitudes de la campagne italienne.»*⁵⁰ Daraus schloss Charles Clément:

*«Les raisons plus intimes augmentaient l'agitation, l'anxiété de son esprit. Une affectation partagée, irrégulière, orageuse, et qu'il ne pouvait avouer, où il avait apporté toute la violence de son caractère et de son tempérament, et sur laquelle il ne m'est pas permis d'insister davantage, le troublait jusqu'au fond. Il était dévoyé et malheureux. Il résolut de partir pour l'Italie, espérant trouver dans l'éloignement et dans l'étude un adoucissement à ses chagrins.»*⁵¹

Diese Liebesbeziehung wurde von den meisten Autoren als Anlass für Géricaults Abreise angesehen,⁵² bis schliesslich Lorenz Eitner 1983 folgendes feststellte: *«The years of 1815–16 were a time of continuous crisis for him. The turmoil of guilt and passion engendered by his clandestine love finally drove him to flight [...] his departure was [...] an escape from secret disorders in his personal life, from the anxiety and guilt of his clandestine affair with Alexandrine-Modeste. The prospect of separation was painful, and he looked forward with special dread to the possibility of having to travel alone.»*⁵³

Noch 1997 glaubt Wheelock Whitney, dass der eigentliche Grund für Géricaults Italienreise seine Beziehung mit Alexandrine-Modeste Caruel, née de Saint-Martin (1785–1875) war: *«[...] the immediate personal motive for the trip was Géricault's hope that a prolonged absence from Paris would relieve the mounting pressures of the potentially scandalous love affair in which he had been involved for some time.»*⁵⁴

Vergleichbare Beispiele vom Wandel beiläufiger Bemerkungen (oder Gerüchte) zu gesicherten Tatsachen durchziehen die gesamte Vita des Künstlers. Nun haben Ernst Kris und Otto Kurz gezeigt, dass die Wiederholung einer Anekdote oder eines Gerüchts die Vorstellung vom Künstler nachhaltig beeinflusst. Sie deuten sie als Versuch, seinen Charakter mit dem Werk zu verbinden bzw. aus dem Werk auf den Künstler zu schliessen.⁵⁵ Dieses Bestreben lässt sich auch in der traditionellen Géricault-Forschung nachweisen. So lässt sich etwa die Überlieferung, Géricault sei depressiv veranlagt gewesen und habe unter einer unglücklichen Liebesbeziehung gelitten, auf einen seit der Antike verbreiteten Topos zurückführen.⁵⁶ Ferner bestimmten Irrtümer, die auf vermeintlicher Empathie und naiver Quellengläubigkeit basieren, die Vorstellung von Géricaults Italienischer Reise über Generationen. Deshalb sieht die vorliegende Arbeit ihre Aufgabe eher im Abschreiten von Grenzen als im Expandieren überlieferter Spekulationen und Legenden. Wie heilsam eine nüchterne Sichtung des bekannten Materials sein kann, wird sich in dieser Studie immer wieder zeigen.⁵⁷

Zunächst soll aber noch ein Blick auf die Rezeption von Géricaults Italienreise erlaubt sein. Zu Beginn wurden die südlich der Alpen geschaffenen Werke nämlich retrospektiv am *Radeau de la Méduse* (Abb. 2) gemessen.⁵⁸ Batisier erwähnte zwar Géricaults Studien zu den Barberi, Kopien nach alten Meistern und insbesondere die in Florenz entstandenen Zeichnungen nach den Skulpturen in der Sakristei von San Lorenzo⁵⁹, doch blieb sein Urteil über die italienischen Arbeiten von seiner Enttäuschung überschattet: *«[...] ce voyage ne lui [Géricault] profita pas autant qu'il aurait pu espérer.»*⁶⁰ Es war möglicherweise dieses Verdikt, das mit Unwissenheit kombiniert ein Jahr später Théophile Thoré (1824–1869) dazu veranlasste, Géricaults Italienaufenthalt mit einer einzigen Frage zu erledigen: *«Que fit donc Géricault en Italie? Personne ne le sait.»*⁶¹ Charles Blanc (1813–1882) hingegen bemühte sich um eine Erklärung für Géricaults psychische Verfassung in der Fremde und stellte einen künstlerischen Wandel fest: *«Arrivé dans cette patrie des dessinateurs illustres, Géricault s'y modifia profondément. [...] il commença à douter de sa force; il se demanda ce qu'il était en présence de ces colosses que la distance gran-*

dit encore, et il se mit à faire gris et brun de propos délibérés.»⁶² Dieser negativen Sicht wider-setzte sich Ernest Chesneau (1833–1898) 1861:

«Quelques critiques ont avancé que le voyage d'Italie avait été invisible au talent de Géricault. Le contraire nous paraît évident, et l'on s'explique difficilement leur erreur. S'il lui est arrivé, au retour, de parler avec légèreté de ses premières admirations, si, dans son esprit, Rubens n'était pas resté au rang où il l'avait comparé dans tout d'abord, c'est que à Rome, à Florence [. . .] il avait comparé dans toute leur splendeur des génies d'un ordre différent, et avec lesquels le sien avait plus d'affinité. Rubens [. . .] avait pu séduire l'imagination du jeune homme; mais, [. . .] il [Géricault] se dit sagement que la fréquentation des maîtres italiens, si nombreux, si variés, serait le meilleur contre-poids à la double domination qu'il subissait. [. . .] Le calcul était juste.»⁶³

In der Folge bewertete Charles Clément Géricaults italienische Arbeiten äusserst positiv und meinte:

«Sous le rapport du style, Géricault n'a jamais surpassé ses travaux de Rome. Le sculpteur des frontons du Parthénon, le peintre du plafond de la Sixtine, ont passé par là. Cependant il faut le dire bien haut: si docile qu'il fût à l'exemple, à l'enseignement d'où qu'il vînt, Géricault se pénétre des maîtres, se fortifie et s'élève à leur contact, mais ne les imite pas. Il ne s'asservit jamais à personne, pas même à Michel-Ange. [. . .] Au total, et quoi qu'on ait dit, le séjour de Rome exerça une excellente influence sur le talent de Géricault. Il y prit le goût des vastes ouvrages qui convenaient si bien à son génie, et c'est là que pour la première fois il tenta les sujets complexes, d'un ordre élevé et en dehors de conditions étroites de temps et de lieu. Les modèles admirables qu'il y trouva lui fournirent des aliments qu'il sut s'assimiler. Il était de force à résister aux entraînements et il ne laissa à aucun degré entamer sa forte originalité.»⁶⁴

Seither werden die in Italien entstandene Werke immer wieder bewundert und gelobt,⁶⁵ doch wirken viele der späteren Kommentare wie Fussnoten zu Cléments Urteil, da sie zum grössten Teil dessen Tenor übernehmen und die Legendenbildung nicht unterbinden. Eine Ausnahme bildet da Julius Meier-Graefe, der 1914 in seiner *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* wenig schmeichelhaft meint:

«1816 geht er [Géricault] nach Italien. Neben dem Realisten, der sich mit dem, was er von David hat, entschlossen von allem Davidischen entfernte und zum stärksten zeitgenössischen Gegner des Klassizismus wurde, entsteht ein Römer von nicht gewöhnlicher Art. Man kann ihn weder zu David, noch viel weniger zu Ingres rechnen. Auch bleibt er von dem zweifelhaften Titel des Klassizisten bewahrt. Doch wird man nicht leicht den zutreffenden Titel für ihn finden und unsicher bleiben, ob überhaupt die italienische Zeit zu einer positiven Bestimmung des Wertes Géricaults beitragen kann.»⁶⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr Géricaults in Italien entstandenes Œuvre wiederum eine durchaus positive Wertung. Vor allem Eitner tendierte dazu, die von Clément vorgegebene Sicht im Grossen und Ganzen beizubehalten und ergänzend Géricaults zwischenmenschliche Probleme in einer spekulativen Richtung auszubauen.⁶⁷ Dagegen bemühten sich Michel Le Pesant, Wheelock Whitney und vor allem Bruno Chenique um bislang unbekannte Dokumente und damit um historisch gesicherte Grenzwerte.⁶⁸ Dieser Ansatz soll auch hier zur Anwendung gelangen, weil er sich von Cléments vorgezeichneter Bahn deutlich löst und ausserhalb derselben nach Informationen zu Biographie und Werk des Künstlers sucht. Cléments Urteil über Géricaults italienische Arbeiten verliert aber deswegen seine Gültigkeit nicht. Hingegen kann damit seine Schilderung von Vita, psychischer Verfassung und Umfeld revidiert werden.

Es wird sich zeigen, dass Géricault in Italien nach neuen Lösungen suchte, die er teils in der Auseinandersetzung mit Werken der Antike und der Renaissance fand, teils aus der ungewohnten Wirkung des Gastlandes schöpfte. Es sind Leistungen, zu denen ihn Italien herausforderte, wenn nicht sogar befähigte, zu denen ihn aber auch Bekannte und Freunde zu ermutigen schienen. Die im Zürcher Skizzenbuch enthaltenen Zeichnungen entpuppen sich deshalb als Summe eines persönlichen Dialogs zwischen Tradition und Innovation. Nicht zufällig finden sich darin eingestreut zwischen in Italien geschaffenen Zeichnungen drei 1818 entstandene Studien zu seinem Hauptwerk (Folios 51, 52, 53), *Le Radeau de la Méduse* (Abb. 2).⁶⁹ Zentrum dieser Untersuchung bleibt aber das Zürcher Skizzenbuch, während das Ziel dieser Studie ist, den Künstler und sein Werk in ihrer komplexen Gestalt besser zu verstehen.

Teil I: Géricault in Italien

I.1. Die dokumentarische Ausgangslage

Der Aufenthalt von Théodore Géricault in Italien ist einerseits durch seine Werke, andererseits durch achtzehn im Original erhaltene oder in Abschriften überlieferte Dokumente belegt.⁷⁰ Darunter sind acht vollständig oder fragmentarisch überlieferte eigenhändige Briefe des Künstlers, eines ist ein durch Clément paraphrasiertes Fragment von einem inzwischen verlorenen weiteren Schreiben,⁷¹ und zehn sind Einträge in Registern und Briefe zweiter Hand, worin Géricault namentlich erwähnt wird. Zusätzlich sind zwei postum aus der Erinnerung entstandene Berichte von Géricaults Freunden Théodore Lebrun⁷² und Antoine Montfort⁷³, sowie vier weitere, eher anekdotenhafte Überlieferungen von Antoine Etex (1808–1888)⁷⁴, Ernest Chesneau⁷⁵, Maxime du Camp (1822–1894)⁷⁶ und Charles Blanc⁷⁷ anzuführen. Die authentischen Briefe sind:

- I. Brief aus Florenz vom 18. Oktober 1816 an Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy.⁷⁸
- II. Brief aus Rom vom 23. November 1816 an Elisabeth Dedreux (1785–1874), die Schwägerin von Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy.⁷⁹
- III. Brief aus Rom vom 27. November 1816 an Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy.⁸⁰
- IV. Brief aus Rom vom 7. Juni 1817 an Jean-Victor Schnetz.⁸¹
- V. Brief an Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy ohne Datum und ohne bestimmbareren Abgangsort in Italien.⁸²
- VI. Fragment eines Briefes an den Maler Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797–1890), ohne Datum und ohne Abgangsort, wohl aber in Rom entstanden.⁸³
- VII. Brief aus Rom vom 21. September 1817 an Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy.⁸⁴
- VIII. Gesuchsschreiben aus Florenz vom 4. Oktober 1817 an die Administration der königlichen Museen in Florenz.⁸⁵

Die Archivalien und Briefe zweiter Hand mit Nennung Géricaults sind:

- A. Fragment eines Empfehlungsschreibens für Géricault von seinem Lehrer Pierre- Narcisse Guérin (1774–1833), datiert vom 20. September 1816.⁸⁶
- B. Undatiertes Empfehlungsschreiben für Géricault von Jean-Louis Laneuville (1748–1826), entstanden im Herbst 1816.⁸⁷
- C. Eintrag Nr. 882 vom 15. November 1816 im *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, *Ambassade de France près le Saint-Siège*, worin auch das Datum angegeben ist, an dem Géricaults Reisepass für Italien und die Schweiz ausgestellt wurde (15. August 1816).⁸⁸
- D. Eintrag vom 15. November 1816 im *Registre matricule de l'Ambassade de France* mit Nennung von Géricaults Wohnadresse als «rue Isidore» (= Via San Isidoro, heute Via degli Artisti in Rom).⁸⁹
- E. Eintrag Nr. 1158 vom 19. März 1817 im *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, *Ambassade de France près le Saint-Siège*, für Neapel.⁹⁰
- F. Gesuch von Don Emanuele Parisi an Cavaliere Michele Arditì (1746–1838), datiert vom 21. April 1817, im *Museo Borbonico* zeichnen zu dürfen.⁹¹
- G. Passkopie der *Prefettura di Polizia* in Neapel, datiert vom 23. Mai 1817.⁹²
- H. Brief von Céleste Meuricoffre-Coltellini (1764–1828) an Baron Gros (1771–1835), datiert vom 3. Juni 1817.⁹³
- I. Eintrag vom 17. September 1817 auf der Liste der Ambassade de France à Rome «*Liste des personnes à qui l'Ambassade de France à Rome a délivré, pendant le mois de septembre 1817, des passeports pour entrer dans le Royaume.*»⁹⁴
- J. Brief von Pierre-Narcisse Guérin an Gabriel de Fontenay (1784–1855), datiert vom 14. November 1817.⁹⁵

Wesentlich für die traditionelle Vorstellung von Géricaults Aktivitäten und seine psychische Verfassung in Italien sind seine Briefe an Pierre Joseph Dedreux-Dorcy. Bereits Batissier verwendete sie in seiner Biographie und betonte die einsame, melancholische und wenig produktive Seite des Künstlers:

«D'autrefois, dans son isolement, il se laissait aller aux plus tristes idées. A qui n'est-il pas arrivé de se laisser ainsi abattre par des pensées désespérantes et de jeter un regard désolé sur les vanités de la vie? Il n'y a peut-être pas un artiste, pas un peintre qui, même au milieu de ses triomphes les plus légitimes, ne se soit pas pris à se défier de l'avenir. Géricault n'échappa point à cette tyrannie de l'imagination, et dans cette position fâcheuse d'esprit il travailla peu.»⁹⁶

Clément zog seine Schlüsse zu Géricaults Italienerlebnis wie Batissier ebenfalls aus den an Dedreux-Dorcy gerichteten Briefen,⁹⁷ sowie zusätzlich aus dem Schreiben an Elisabeth Dedreux⁹⁸ und einem schon damals verlorenen Brief an Jean-Jacques-Nicolas de Montcimet de Musigny.⁹⁹ Vor allem die Briefe an Dedreux-Dorcy prägten das Bild von Géricaults transalpinen Befindlichkeit, weil sie zu Lebzeiten Cléments die einzigen bekannten Dokumente waren, die

einen unmittelbaren Einblick in die «italienische Psyche» des Künstlers zu gewähren schienen. So schrieb Clément:

«Malgré les jouissances vives et profondes que donnait à Géricault la vue des chefs-d'œuvres si longtemps rêvés, les distractions et l'intérêt qu'il trouvait dans un pays si pittoresque et si nouveau pour lui, son humeur ne tarda pas à s'assombrir tout à fait. On dit qu'il vivait presque seul, qu'il travaillait beaucoup par accès, puis, qu'il se décourageait et se laissait aller à une mélancolie profonde. C'est qu'il avait emporté avec lui son cœur troublé, la source de ses chagrins.»¹⁰⁰ Und immer wieder liest man bei Clément: «Géricault se trouvait très seul [. . .] perdit certainement beaucoup de temps dans les tristesses et dans les rêveries [. . .] était triste et s'ennuyait [. . .].»¹⁰¹

Géricaults Biographen sahen den Wert der genannten Briefe in den darin enthaltenen Informationen über seine Lustlosigkeit («l'ennui»), Traurigkeit, Einsamkeit und Unruhe, welche wiederum die unglückliche Liebesbeziehung des Künstlers zu seiner Tante zu bestätigen schienen. Deshalb mass man ihnen seit Clément eine grosse Bedeutung zu, wobei ein starker Glaube an dessen Autorität und an die «objektive Wahrheit» seiner Quellen diese Bedeutung festigten.¹⁰² So konnte 1926 Parraymond Régamey Géricaults Befindlichkeit folgendermassen beschreiben: «Il écrivait des lettres lamentables. Il paraît n'avoir pas entretenu de relations avec les élèves de la Villa Médicis [. . .] et pourtant, dans la solitude «Incapable de rien», [. . .] «tremblant» aux pieds des maîtres, «doutant de lui-même», perdant certainement de longues journées à rêver [. . .].»¹⁰³

Noch 1997 beurteilt Whitney die Rolle dieser Briefe völlig traditionell und meint: «Given the scarcity of facts known about the Italian year [. . .] and the absence of any direct accounts of the period from his contemporaries [. . .] we are obliged to consider the Italian oeuvre in a virtual vacuum. [. . .] There does exist one firsthand source of information about the circumstances of the stay, however, namely the small group of letters Géricault wrote from Florence and Rome to his close friend Dedreux-Dorcy in Paris. [. . .] these letters furnish few indications as to Géricault's day-to-day existence in Italy, but they do provide eloquent and poignant testimony to his state of mind during the trip; as such they serve to deepen the mystery and excitement that marked his departure.»¹⁰⁴

Zwei der besagten Briefe (Nr. I und Nr. II) sind im Herbst 1816 entstanden und einer im September 1817 (Nr. VII). Aus ihnen kann man eine gewisse Schwermut herauslesen.¹⁰⁵ Wohl deshalb glaubte Clément, dass es sich um eine generelle Disposition handeln müsse, die während Géricaults ganzem Italienaufenthalt bestand, und er erklärte sie mit dem bereits erwähnten Liebeskummer: «On dit qu'il vivait presque seul, qu'il travaillait beaucoup par accès, puis, qu'il se décourageait et se laissait aller à une mélancolie profonde. C'est qu'il avait emporté avec lui son cœur troublé, la source de ses chagrins.»¹⁰⁶ Bis heute konnte sich die Vorstellung über Géricaults Italienische Reise nicht von diesem Klischee befreien.¹⁰⁷ Der Künstler wurde immer leidend, schwermütig, unglücklich und einsam geschildert, wobei sich Bazin sogar bemühte, dies medizinisch zu untermauern.¹⁰⁸ Selbst der eingefleischte «Ikonoklast» Régis Michel schwelgte in dieser Tradition und umschrieb Géricaults Italienerfahrung mit «L'Italie noire», welches von der «femme fatale» über «tristesse et l'ennui» bis zum «coïtus interruptus» die ganze Palette eines tragisch unerfüllten, ja teils frustrierten Mörderschicksals beansprucht.¹⁰⁹ Diese traditionelle Vorstellung von Géricaults Italienerfahrung soll hier hinterfragt werden.

Eine differenzierte Auswertung der vorhandenen Dokumente zusammen mit einer neuen Sichtung der Werke erweitert die bisherige Perspektive und korrigiert sie vielleicht.¹¹⁰ Es kann nicht darum gehen, das Ausmass von Géricaults Liebeskummer in Italien zu bestimmen und den Grad seiner (hypothetischen) Depressionen anhand seiner Arbeiten nachzuweisen. Auch ist es nicht legitim, den Künstler aufgrund einer derart schmalen dokumentarischen Ausgangslage als psychisch labil, asozial und krank zu zeichnen.¹¹¹ Bedenkt man nämlich die Konsequenzen, die sich daraus für ihn ergeben – etwa die Einbusse an politischem Zündstoff seines *Radeau de la Méduse*,¹¹² seines Entwurfs zum Sklavenmarkt¹¹³ und seiner Hinrichtungsszenen¹¹⁴ – dann wird klar, wie zeitbedingt die ersten Analysen von Géricaults Charakter gewesen sein müssen.¹¹⁵ Louis Batissier, Charles Blanc und Jules Michelet schrieben ihre Texte unter der Juli-Monarchie (1830–1848), Charles Clément und Ernest Chesneau verfassten ihre Biographien im *Seconde Empire* (1852–1870) unter Napoléon III. (1808–1873). Ihre Schriften stellten die vorhandenen Machtstrukturen nicht in Frage, sie entschärften sogar die Brisanz von Géricaults Werken und schwiegen seine politische Einstellung tot, indem sie ihn auf eine emotionale Ebene reduzierten.¹¹⁶ Dass bis 1991 vor allem Clément, Blanc und Batissier prägend geblieben sind, ist jenen Autoren zuzuschreiben, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Künstler befasst haben.¹¹⁷ Deshalb drängt sich hier die Frage auf, ob die traditionelle Vorstellung von Géricaults Wesen nicht vielmehr auf Projektionen dieser Biographen zurückzuführen ist. Diese stammen selbst aus konservativen Milieus, welche die Hinterfragung bestehender Werte und damit der eigenen Positionen nicht erlauben. Sie liessen sich wohl deshalb von einer über hundertjährigen Tradition beeinflussen, die strengen moralischen Vorstellungen folgte. Als Sohn vermöglicher Eltern stammte Géricault quasi aus ihren eigenen Reihen, weshalb seine politische und moralische Einstellung zwangsläufig den ihrigen entsprechen sollte. Dem widersprachen jedoch die subversiven Tendenzen in seinem Œuvre, die sich nunmehr nur damit neutralisieren liessen, indem der Künstler als psychisch labil – und damit politisch nicht mündig disqualifiziert wurde.

Deshalb charakterisieren sie Géricault genau wie ihre Vorgänger als einsames, gesellschaftsunfähiges, zu Depressionen neigendes Opfer einer unglücklichen, monogam ausgerichteten Liebe.

Welche Schlüsse zöge man aber aus Géricaults Italienerfahrung, wenn die an Dedreux-Dorcy gerichteten Briefe nicht überliefert wären? Hätte man aufgrund der erhaltenen Werke aus dieser Schaffensphase und der verbliebenen Dokumente ebenfalls auf eine unglückliche Liebesbeziehung geschlossen? Im Gegenteil! Wegen Géricaults explizit sexuellen Darstellungen aus dieser Zeit dürfte wohl eher eine libertine Vita amorosa vermutet werden, ähnlich wie bei Sergel (1740–1814) und Füssli (1741–1825).¹¹⁸ Und was wäre, wenn Géricaults erotische Zeichnungen geheim geblieben wären wie bei Ingres (1770–1867), oder wenn sie postum sogar vernichtet worden wären, wie dies mit Turners privaten Werken geschah?¹¹⁹ Dann hätte man nur noch zwischen den *Butteri Romani*, den *Barberi* und ein paar Kopien nach Alten Meistern und Antiken zu wählen gehabt. Letztlich wäre zu überprüfen, ob das Vorurteil, das im Laufe der Zeit gegen Géricault aufgebracht wurde, nicht vielmehr aus dem Wissen um seinen Selbstmordversuch in London¹²⁰ und durch die Kenntnis von den *Monomanes*¹²¹ und der *Têtes de supplices*¹²² retrospektiv entstanden ist. Passten da Melancholie und Liebeskummer nicht ohnehin in das romantische Künstlerbild? Beispiele von schwermütigen Malern aus der Zeit gab es damals ja genug, wenn man sich nur an Léopold Robert, Baron Gros und Samuel Birmann (1793–1847) erinnert. Zudem entspricht auch hier die traditionelle Vorstellung von Géricaults Wesen einem alten, im Mythos geprägten Gedankengut.¹²³

Ein weiteres Faktum ist hier bezeichnend: Die Tatsache, dass bis jetzt kein einziger Autor Géricaults Beteiligung am *Grand Prix de Rome* ernsthaft als Indiz für eine zielstrebige Reaktivierung seiner Künstlerlaufbahn gesehen hat. Auch mochte darin niemand Géricaults Wunsch erkennen, endlich – mit fünfundzwanzig Jahren – nach Italien zu reisen. Selbst Régis Michel bezweifelt diese Möglichkeit, weil der Künstler sich im Brief vom 23. November 1816 negativ über die Akademie in Rom geäußert hatte,¹²⁴ während sie Whitney nicht einmal explizit nennt, sondern in einer ganzen Sammlung lose angedeuteter Ursachen verstaubt.¹²⁵ Aus diesem Grund sollen im Folgenden zunächst die Voraussetzungen für Géricaults Italienreise untersucht werden.

I. 2. Voraussetzungen

«On voyage pour trouver du neuf et voir les hommes tels qu'ils sont» bemerkte Stendhal lapidar.¹²⁶ Dem hätte auch Géricault beipflichten können, doch ausschlaggebend für seine Entscheidung, im Herbst 1816 nach Italien aufzubrechen, waren andere Gründe: seine künstlerischen Ambitionen nach der gescheiterten Teilnahme am *Concours du Grand Prix de Rome*, die veränderten politischen Verhältnisse in Paris und der damit verbundene Verlust zahlreicher Meisterwerke aus dem ehemaligen *Musée Napoléon*, seine finanzielle Unabhängigkeit und schliesslich – und nur vielleicht – der bereits genannte, von Batissier erwähnte und seither zu monströsem Umfang hochspekulierte Liebeskummer.

Ein junger Künstler hatte in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im wesentlichen zwei Möglichkeiten, nach Italien zu gelangen. Die einfachste, aber auch kostspieligste bestand darin, selbständig und aus eigenen oder geliehenen Mitteln über die Alpen zu reisen, die andere war durch einen Sieg am *Grand Prix de Rome* gegeben. Der Rompreis war der elitärste und anspruchsvollste Kunstwettbewerb seit seiner Gründung im Jahre 1664 durch Colbert. Er sollte die Ausbildung vollenden, welche junge Künstler von ihren Lehrern – meist ehemaligen Rompreis-Trägern – bereits in Paris erhalten hatten, und wurde jährlich in Disziplinen wie *Architecture*, *Sculpture*, *Peinture* und *Gravure* durchgeführt. Dabei waren seit der Revolution von 1789 nicht nur Studenten der Ecole des Beaux-Arts, sondern alle französischen Künstler zugelassen, sofern sie das dreissigste Lebensjahr noch nicht erreicht hatten.¹²⁷ Es versteht sich von selbst, dass mit diesem System die Tradierung ästhetischer Normen gesichert war, dass also die Akademie den Erfolg ihrer eigenen Werte garantierte, indem sie nur Sprösslinge aus den eigenen Reihen bzw. aus den grossen Ateliers prämierte. Dass man dabei mit Machtmissbrauch und Protektion rechnen musste, ist leicht zu erkennen, wenn man die Lehrer der Gewinner in der *Peinture* von 1800 bis 1830 durchsieht.¹²⁸ Zudem belegt eine Briefpassage von Hippolyte Flandrin (1809–1864) aus dem Jahre 1831 solche Usanzen: «Monsieur Ingres, Monsieur Guérin, Monsieur Granet et trois autres membres de l'Institut, en entrant dans la salle d'exposition, veulent que je sois reçu le premier. Non! Monsieur Gros et sa bande l'ont emporté! J'ai été ballotté du premier numéro au dernier.»¹²⁹

Dennoch blieb der Rompreis für viele die erstrebenswerteste Auszeichnung zu Beginn ihrer Karriere, denn damit waren nicht nur die Reise nach und die Existenz in Rom für vier bis fünf Jahre gesichert, sondern in der Regel auch lukrative Staatsaufträge nach der Rückkehr aus Italien.¹³⁰ Der *Concours du Grand Prix de Rome* in der *Peinture Historique* wurde in drei Stufen durchgeführt, wobei durch ein kompliziertes Auswahlverfahren ein Sieger prämiert wurde, dem dann die höchste Auszeichnung für einen Kunschtchaffenden in Frankreich zuerkannt wurde: der *Grand Prix de Rome*.¹³¹ Dieser berechnete in Form eines Stipendiums zu einem in der Regel vierjährigen Aufenthalt in der Villa Medici, dem Sitz der *Académie de France à Rome*. Es kam allerdings auch vor, dass die Juroren keines der eingereichten Gemälde für einen ersten Preis würdig befanden und diesen für das nächste Jahr aufhoben.

Lorenz Eitner hat als erster nachgewiesen, dass Géricault im März 1816 am Rompreis in der Historienmalerei teilgenommen hatte.¹³² Der Künstler schied aber bereits beim zweiten Durchgang, der *seconde épreuve*, aus.¹³³ Eine Beteiligung an den *Concours du Grand Prix de Rome* von 1811 und 1812, wie verschiedentlich zur Diskussion gestellt wurde, ist hingegen unwahrscheinlich, obschon Géricault dies ursprünglich beabsichtigt haben könnte.¹³⁴ Vielmehr darf man davon ausgehen, dass er sich erst 1816 ernsthaft um ein Romstipendium bemühte, weil er seine künstlerische Karriere nach dem gescheiterten militärischen Intermezzo von 1815 vorantreiben wollte. Dies entspräche seinem ambitionierten Auftreten in den Salons von 1812 und 1814 und ist auch in Montforts Aufzeichnungen belegt.¹³⁵ Zudem hat er das beim *Concours définitif* von 1816 gegebene Thema *Enone refusant de secourir Pâris* in mehreren Zeichnungen behandelt, obwohl er bereits disqualifiziert war.¹³⁶

Es fällt auf, dass Géricault mit seiner Kandidatur ein deutliches Interesse an einem Italienaufenthalt manifestiert hat. Was er sich davon erhoffte, ist nicht bekannt, doch zeigt sich hier der Wille zur Weiterbildung und zu neuen Taten, vor allem aber ein klares Bekenntnis zur Historienmalerei. Hätte er den Wettbewerb gewonnen und sich während vier oder fünf Jahren in der Villa Medici aufhalten müssen, dann wäre er verpflichtet gewesen, jedes Jahr ein bedeutendes Werk, eine sogenannte *envoie*, an die Akademie in Paris zu schicken.¹³⁷ Géricaults Bereitschaft, sich diesem von strengen Regeln geprägten Kunstbetrieb anzupassen, erschien der traditionellen Géricault-Biographik aber unvorstellbar, vor allem, weil sie seine trotzigsten Äusserungen über die Villa Medici¹³⁸ in Betracht zog, oder aber seinen bisherigen Leistungen Werke von erfolgreichen Zeitgenossen wie Picot (1786–1868) («2e Premier Prix de Rome 1813»), Vinchon (1787–1855) (Premier Prix de Rome 1814), Alaux (1787–1864) (Premier Prix de Rome 1815), Thomas (1791–1834) (Premier Prix de Rome 1816) und Cogniet (1794–1880) (Premier Prix de Rome 1817) entgegenhielt.¹³⁹ Dennoch stellt sich die Frage, weshalb er sich auf das Prozedere eines Rompreises eingelassen hat. Stand er im März 1816 etwa an der Schwelle zum konventionellen Historienmaler? Freilich widerlegen die in Italien und nach seiner Rückkehr entstandenen Arbeiten diese Möglichkeit, doch fehlt trotz allem eine bessere Erklärung für seine Kandidatur. Eitners Vorschlag, Géricault habe sich bloss mit seiner Konkurrenz messen wollen und die Zeichnungen zur *Enone* zum Zeitvertreib geschaffen,¹⁴⁰ überzeugt jedenfalls nicht. Viel näher liegt die Vermutung, Géricault habe damals ernsthaft einen Italienaufenthalt erwogen, um seine künstlerische Laufbahn voranzutreiben, denn er muss sich der Bedeutung einer solchen Erfahrung bewusst gewesen sein. Schliesslich war er als Schüler Guérins mit dem klassischen Bildungskanon vertraut, wie sein «Studienplan» und die Zeichnungen im Carnet Zoubaloff belegen.¹⁴¹ Dass auch ihm Italien als notwendiges Ziel erschien, um sich auf das Niveau eines Poussins, Davids oder Gros zu erheben, war künstlerische Konvention, denn vom Nutzen einer Reise über die Alpen, vor allem aber nach Rom, predigten alle. Quatremère de Quincy zum Beispiel rechtfertigte 1791 einen Italienaufenthalt so: «[. . .] le genre de peinture ne peut se flatter de trouver dans les sites de notre pays [la France], dans son climat, dans sa conformation, les grands modèles qui lui sont nécessaires. L'Italie les réunit tous [. . .],»¹⁴² während noch 1859 Antoine Etex schrieb: «Le séjour de Rome est le rêve par excellence de tout jeune artiste, qu'il soit peintre, architecte, sculpteur, graveur ou musicien, c'est tout un. Là, le peintre trouve de beaux modèles vivants, un paysage unique au monde par la composition de ses lignes sévères, par la noblesse et la grandeur de son arrangement. Vivre là, lorsque l'on a vingt ans, sous ce beau ciel lumineux, entouré des chefs-d'œuvres des grands maîtres du passé, au milieu d'un pays imprégné d'art, n'est-ce pas vivre dans une atmosphère d'inspiration perpétuelle?»¹⁴³

Italien war also primär wegen seines Reichtums an Kunst attraktiv, doch bildete sich bereits im 18. Jahrhundert das Bewusstsein, dass die einzigartige Landschaft und die besondere Lichtqualität der römischen Campagna ebenfalls eines intensiven Studiums würdig waren.¹⁴⁴ Zudem bot die Halbinsel ein nie versiegendes Reservoir an Motiven und ikonographischen Vorbildern, woraus die Künstler lebenslänglich schöpfen sollten: «Faites une pacotille de bonnes et sérieuses études pour votre retour à Paris. Occupez-vous d'avantage de vous faire un fond de matériaux qui vous serviront à créer des ouvrages à votre retour, que d'exécuter des tableaux pendant tout le temps que vous serez en Italie»¹⁴⁵ riet François-Edouard Picot seinem Schüler Isidore Pils (1815–1875) 1832. «[. . .] à Paris vous ne trouvez ni les belles peintures, ni les sites (sic) pittoresques, ni les belles têtes de l'Italie, faites en donc provision pour l'avenir.»¹⁴⁶ Folglich galt eine Italienreise auch als Investition, deren lebenslängliche Rendite sich nach der Rückkehr in Form von Kreativität und einem reichen Motivvorrat einstellen sollte.

Ein weiterer Faktor mag den Entscheid für dieses Unternehmen gefördert haben: die allgemeine Situation in Paris nach dem Zusammenbruch des napoleonischen Reichs. Die Metropole war 1816 nämlich noch immer von den Alliierten besetzt und das bourbonische Regime damit beschäftigt, die enorme Kriegsentschädigung von 700 Millionen Francs aufzubringen. Gewiss war der Wille zur Rückkehr in einen Normalzustand ungebrochen, wie unter anderem die Durchführung des *Concours de Rome*, an dem sich Géricault beteiligt hatte, zeigt. Die Verhältnisse für Kunstschaffende waren jedoch nicht mehr so günstig wie früher. Im Januar wurde der zweiundsechzigjährige Jacques-Louis David verbannt, seine Stellung an der Académie des Beaux-Arts wurde von Guérin eingenommen und die Restituierung der bis im Herbst 1815 im Musée Napoléon vereinigten und damit bequem zugänglichen Meisterwerke hinterliess schmerzliche Lücken.¹⁴⁷ Der Verlust muss für die Kunstschaffenden in Paris enorm gewesen

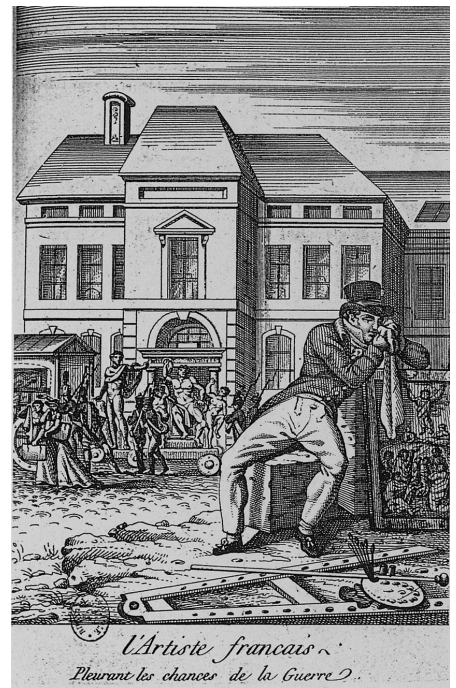


Abb. 3

Anonym

L'Artiste français pleurant les chances de la Guerre, 1815/16

Radierung

Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 4
Landkarte Italiens um 1812 mit Reisedestinationen
von Théodore Géricault
Zürich, ETH Bibliothek



Abb. 5
Charles Heath nach E.F. Batty
Die Brücke von Gondo, 1817
Stahlstich
Zürich, ETH Bibliothek

sein, zeigt doch eine anonyme Radierung von 1816 einen «*Artiste français pleurant les chances de la Guerre*» im Hof des Louvres sitzen (Abb. 3), wo im Hintergrund die *Laokoon-Gruppe* und der *Apollo Belvedere* nebst anderen Kunstwerken von alliierten Truppen abtransportiert werden. Jules Michelet, dessen Bericht über Géricault allerdings als nicht immer zuverlässig und als von Irrtümern durchsetzt gilt,¹⁴⁸ überliefert von unserem Künstler eine ähnliche Anekdote, die von Alexandrine de Montgolfier (1789–1880) stammt:

«C'était en 1816; j'allais à peu près tous les jours à Trianon, avec mon amie, Mme Belloc, peindre l'Arcadie du Poussin. Par une belle après-midi d'automne, il [Géricault] entra dans notre galerie, accompagné de M. Paulin Guérin. Très animé, il lui narrait son indignation lorsque, à l'entrée des alliés, il avait vu le faible, l'élégant Canova, sculpteur des rois et de l'aristocratie, emballer pour eux nos chefs-d'oeuvres du Louvre. «Je me suis tenu tout le temps dans la cour,» disait-il, d'une voix étranglée par l'émotion, «pour les voir partir et les pleurer un à un.»¹⁴⁹

Dieser Bericht bestärkt den Eindruck, dass sich für Géricault 1816 eine Reise nach Italien besonders anbot, weil damit unter anderem auch die Möglichkeit gegeben war, den Verlust der im *Empire* liebgewonnenen Kunstschatze durch das Entdecken von neuen zu kompensieren.¹⁵⁰ Finanziell konnte er sich ein solches Unternehmen durchaus leisten, schliesslich stammte er aus vermögenden Verhältnissen, die dank Bazin grob umrissen werden können.¹⁵¹ Der Vater Georges-Nicolas Géricault (1743–1826) war Advocat, die Mutter Louise-Jeanne-Marie Caruel (1753–1808) entstammte einer Unternehmerfamilie in der Tabakindustrie. Besonders Géricaults Onkel Jean-Baptiste Caruel de Saint-Martin (1757–1847) scheint jenem mittelständischen Milieu mit Aspirationen zum niederen Adel und einem festen Glauben an Grundbesitz zu entsprechen, wie es während der Restauration und der Juli-Monarchie typisch war.¹⁵² Das Vermögen der Mutter, welches Géricault 1808 erbt, bestand hauptsächlich aus Anteilen an jener Tabakfirma, in die die ganze Familie investiert hatte. Diese versahen den Künstler laut Clément mit «une dizaine de mille livres de rente»,¹⁵³ wobei das genaue Ausmass der Erbschaft nicht eruierbar ist.¹⁵⁴ Immerhin weiss man aus dem Nachlass von Géricaults Grossmutter Louise-Thérèse Caruel-de Poix († 1812), dass diese nebst Immobilien eine Beteiligung im selben Familienunternehmen wie ihre Tochter von knapp 90 000 Goldfrancs besass, woraus Géricault 1812 einen Viertel erbt.¹⁵⁵ Jedenfalls war er 1816 in der Lage und willens, eine längere Reise nach Italien ohne fremde Hilfe zu bestreiten. Der finanzielle Einsatz muss beträchtlich gewesen sein, wenn man bedenkt, dass damals ein Pensionär der Villa Medici rund 3800 (Gold-) Francs jährlich erhielt, dass Léopold Robert für seinen dreijährigen Italienaufenthalt 150 Louis d'Or (ca. 3000 Goldfrancs) von seinem Gönner Roulet de Mézerac empfing, dass Frédéric Auguste Demetz (1796–1873) Johann Jakob Ulrich (1798–1877) für seine Italienreise über 5000 Goldfrancs überliess oder dass Karl August Mayer für lediglich sechs Monate in Italien Kosten von rund 550 Scudi (≈ 5000 Lire ≈ 5000 Goldfrancs) errechnete.¹⁵⁶ Die Reise war auch in zeitlicher Hinsicht nicht kleinlich bemessen, zumal Géricault plante, sich zwei Jahre lang in Italien aufzuhalten,¹⁵⁷ worauf er sich sorgfältig vorbereitet hatte: «[. . .] avec la méthode qu'il apportait à tout, il mit ses affaires dans l'ordre le plus parfait. Il étiqueta ses carnets et ses dessins, marqua de numéros ses études, ses moindres pochades, et jusqu'à ses palettes et à ses couleurs, et confia le tout à son père.»¹⁵⁸

Demnach war Géricaults allgemeine Situation im Vorfeld seiner Abreise dermassen auf einen Italienaufenthalt ausgerichtet, dass es keiner Liebesaffäre bedurfte, um ihn zu diesem Unternehmen zu bewegen. Die exklusive Kausalität nämlich, die seit Batissier und Charles Blanc in dem in der Forschung erst 1972 bestimmten Liebesverhältnis gesehen wurde, ist übertrieben.¹⁵⁹ Das schliesst aber nicht aus, dass die Koinzidenz von Géricaults Liaison mit seiner Tante Alexandrine-Modeste Caruel und seinen Reiseplänen den Entschluss zur Abreise im Sommer 1816 möglicherweise erleichtert hat.¹⁶⁰ So beantragte er einen Pass für Italien und die Schweiz, der am 15. August ausgestellt wurde,¹⁶¹ und besorgte sich Empfehlungsschreiben von Laneuville, Guérin und Baron Gros.¹⁶² Sein genaues Abreisedatum ist nicht bekannt, doch ist Géricault vielleicht erst nach seinem 25. Geburtstag (26. September 1816) aufgebrochen, denn noch am 20. September hat ihm Guérin eine Empfehlung verfasst.¹⁶³

1.3. Der Weg nach Rom

Géricaults Reiseroute kann nur vage rekonstruiert werden (Abb. 4), doch rät sein Brief an Dedreux-Dorcy vom 18. Oktober: «*Le voiturier vous fatiguera et vous ennuyera beaucoup, tâchez de trouver une occasion d'aller en poste, cela ne revient pas plus cher, car les dîners nombreux, les soupers, les couchers, les pourboire (sic) et mille petites emplettes que l'on fait par désœuvrement, font monter beaucoup à la dépense. [. . .] Ne venez pas par la Suisse et le Simplon; prenez la route de Lyon et le Mont Cenis, elle est plus belle est plus sûre.*»¹⁶⁴

Daraus kann man schliessen, dass der Künstler nicht über Lyon, Chambéry und den Mont Cenis nach Italien gereist ist, wie immer wieder aufgrund von Batissiers Bericht vermutet wurde,¹⁶⁵ sondern über die Schweiz. Wie sonst hätte er seinem Freund von der Reise über die Alpenrepublik abraten können, wenn er damit nicht selbst negative Erfahrungen gemacht hätte?¹⁶⁶ Deshalb wird er trotz der fortgeschrittenen Jahreszeit über die Alpen, wahrscheinlich über den Simplon, gefahren sein (Abb. 5).

Géricault ist offensichtlich mit den konventionellen Kutschen, sog. *Vetturinos*, und mit dem Postwagen gereist. Die Nachteile des ersteren waren die langen Reisezeiten und die durch zusätzliche

Übernachtungen verursachten Kosten. Mit der Kutsche wurden nicht selten kaum 50 km pro Tag zurückgelegt und man brach oft bereits um drei Uhr in der Früh auf.¹⁶⁷ Mit Rücksicht auf die Pferde musste man lange Mittagspausen erdulden.¹⁶⁸ Der Nachteil des Postwagens lag darin, dass man Tag und Nacht durchfahren musste und nur beim Pferdewechsel kurze Pausen hatte.¹⁶⁹ Géricault bevorzugte offensichtlich diesen schnelleren, doch unbequemen Weg. Darin verrät sich der Historienmaler, denn er wollte rasch nach Rom. Landschaftsmaler wie Samuel Birmann, Jean-Germain Drouais (1763–1788), Achille-Etna Michallon (1796–1822) oder Joseph-Mallord-William Turner hingegen haben das Reisen genossen und die Ausblicke, die sich ihnen aus der Karosse oder während der Pausen boten, mit dem Zeichenstift festgehalten.¹⁷⁰ Ihnen war der Weg das Ziel. Turner zum Beispiel hat während seiner Italienreise wie versessen an jeder Zwischenstation die vorhandene Szenerie gezeichnet und damit mehrere Skizzenbücher gefüllt.¹⁷¹ Géricault hat seinen Reiseweg nur einmal mit der Breitansicht einer Bucht im Zürcher Skizzenbuch festgehalten (Folio 90v–91r) und zeigt damit eine gewisse Indifferenz gegenüber der alpinen, und später gegenüber der mediterranen Landschaft. Dies ist ungewöhnlich im Vergleich zu Girodet-Trioson (1767–1824) oder Baron Gros, die beide während ihres Italienaufenthalts in ihre Skizzenbücher einige Landschaften gezeichnet haben, obwohl sie ausgesprochene Historienmaler waren.¹⁷²

Géricault ist wahrscheinlich über Mailand und Bologna nach Florenz gelangt, wie Stendhal, Ingres, Turner und Corot,¹⁷³ die allerdings von Lyon her über den Mont Cenis Italien erreichten. Die Reise war damals nicht ungefährlich und überall musste mit Brigantenüberfällen gerechnet werden,¹⁷⁴ doch traf Géricault spätestens Mitte Oktober in Florenz ein, wie der bereits genannte Brief vom 18. desselben Monats belegt, und war demnach rund zwanzig Tage unterwegs.¹⁷⁵ Die Arno-Stadt (Abb. 6) war damals gerade dabei, sich der Spuren des napoleonischen Intermezzos zu entledigen: *«A la restauration de Ferdinand III., tout se passa à Florence comme ailleurs, l'ancien ordre reprit son ancienne influence, les choses reprirent leur ancienne assiette, les anciens serviteurs furent tirés de l'obscurité dans laquelle ils languissaient depuis longtemps, les nouveaux agents furent renvoyés à l'obscurité d'où leurs talents les avaient tirés, et le palais Pitti reprit son ancienne solennité [...]»*¹⁷⁶ Florenz galt während der Restauration als *«carrefour de l'Europe opulente et aristocratique»*¹⁷⁷ und so ist es nicht überraschend, dass sich der ambitionierte Künstler ebenfalls in den mondänen Kreisen des frisch restaurierten Herzogtums bewegte. Seinem Freund Dedreux-Dorcy berichtete er:

*«J'ai ici des connaissances excellentes. Pour vous donner une idée, j'étais hier soir à l'Opéra dans la loge de l'ambassadeur français, mes bottes étaient sales et ma toilette fort négligée, néanmoins j'ai eu la place d'honneur auprès Mme la duchesse de Narbonne qui devait partir le lendemain pour Naples et à laquelle le ministre m'a fortement recommandé, aussi m'a-t-elle bien engagé à aller la voir à mon passage. Elle m'a beaucoup parlé de ma modestie et m'a assuré que c'était le cachet du talent. Jugez si c'est flatteur, mais je m'attendais à tout cela.»*¹⁷⁸

Im selben Brief verrät er: *«Je ne suis allé jusqu'à présent que dans la grande galerie et dans quelques églises où se trouvent des choses admirables. [...] à Florence [...] je veux m'établir un peu car je regretterai toute ma vie de n'avoir pas recueilli des croquis de tous les beaux monuments qui y sont. [...] Ne vous inquiétez pas ni de toiles ni de couleurs, vous trouvez tout comme à Paris.»*¹⁷⁹ Demzufolge hat sich Géricault bereits in Florenz um Mal- und Zeichentensilien gekümmert und hat zweifellos die üblichen Sehenswürdigkeiten besucht: die Uffizien, vielleicht den Dom und das Baptisterium, bestimmt auch San Lorenzo, wo er Michelangelos Skulpturen auf den Medici-Gräbern abzeichnete.¹⁸⁰ Wie anstrengend und gehetzt ein Florenzbesuch für den Fremden zuweilen ablaufen konnte, geht hingegen aus einem Brief von Wolfgang-Adam Töpffer (1766–1847) hervor.¹⁸¹

In Florenz wird Géricault den damals berühmten Historienmaler und Kunstsammler François-Xavier Fabre (1766–1837) (Abb. 7) besucht haben, weil diesem Laneuvilles Empfehlungsschreiben galt:¹⁸²

«Monsieur et très honoré ami,

*Je profite du voyage en Italie de Mr. Gericault (sic!) amateur et artiste d'un mérite distingué, pour me rappeler à votre souvenir et vous le recommander particulièrement. Connaissant votre envie d'obliger les jeunes artistes il désire que vous vouliez bien lui donner vos conseils et recevoir de vous des instructions qui peuvent utiliser le fruit de ses études en Italie. Je vous en aurai une sincère reconnaissance et vos leçons ne seront pas infructueuses.»*¹⁸³

Fabre gehörte wie Granet (1775–1849), Ingres, und viele mehr zu den in Italien «Gestrandeten», die ihre Rückkehr über Jahre hinweg, sogar um Jahrzehnte verschoben. Er war Davids zweiter Schüler, der einen Rompreis gewonnen hatte, und gelangte damit 1787 in die ewige Stadt. Als Anhänger des *Ancien Régime* entwich er 1793 den politischen Unruhen am Tiber und liess sich in Florenz nieder. In der Folge wendete er sich von der Historienmalerei ab, porträtierte ausländische Touristen und begann ein Verhältnis mit Louise von Stolberg, Countess of Albany (1752–1824), der Witwe des englischen Thronanwärters. Nach Napoleons Sturz konzentrierte er sich vor allem darauf, seine persönliche Kunstsammlung zu vergrössern, die er später der Stadt Montpellier hinterlassen sollte.¹⁸⁴ Mit fünfzig Jahren war Fabre eine angesehene Persönlichkeit, die über einflussreiche Beziehungen in Italien und Frankreich verfügte. Vielleicht meinte Géricault diese, als er an Dedreux-Dorcy schrieb: *«J'ai ici des connaissances excellentes.»*¹⁸⁵ Fabres etwas kalte, ganz der Doktrin Davids verpflichtete Malerei hingegen vermochte den jungen Künstler wohl kaum zu inspirieren.



Abb. 6
Charles Heath nach E.F. Batty
Ansicht von Florenz, 1817
Stahlstich
Zürich, ETH Bibliothek



Abb. 7
François-Xavier Fabre
Selbstbildnis, 1835
Öl auf Leinwand, 72,5 x 59,3 cm
Montpellier, Musée Fabre



Abb. 8
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Bildnis Gabriel de Fontenay, 1815
Bleistift, 28,8 x 21,8 cm
Versailles, Bibliothèque Municipale

Eine weitere Bekanntschaft ist für Géricaults Florenzaufenthalt gesichert, jene mit Gabriel de Fontenay (Abb. 8). Guérin dankte nämlich in einem Brief vom 14. November 1817 diesem Diplomaten: *«J'aurais bien du regret, Monsieur, de laisser passer l'occasion de vous dire combien j'ai été sensible à l'aimable lettre que M. Géricault m'a remise de votre part, et surtout à l'accueil qu'il se félicite d'avoir reçu de vous.»*¹⁸⁶ Fontenay war seit Mai 1816 Sekretär der französischen Gesandtschaft, wurde nach diplomatischen Erfolgen in Florenz und Neapel 1823 nach St. Petersburg beordert und wirkte von 1827 bis zu seinem Ruhestand 1850 als *«Ministre Plénipotentiaire et Envoyé extraordinaire»* am Hofe von Baden-Württemberg.¹⁸⁷ Er wurde zweimal von Ingres gezeichnet und hatte laut Maurice Lavaillant eine besondere Schwäche für Malerei: *«Pour se déclasser de ses travaux et de ses triomphes, Fontenay, aux heures de loisir, s'attendrait parmi les galeries de peinture, visitait les brocanteurs et se divertissait à enrichir sa collection de tableaux.»*¹⁸⁸ So darf man vermuten, dass auch der junge Géricault von Fontenays wohlwollendem Gemüt profitieren konnte, schliesslich schilderte Alphonse de Lamartine (1790–1869) den Diplomaten als äusserst liebenswürdige Persönlichkeit.¹⁸⁹

Damit wären drei Bekanntschaften aus Géricaults Florenzaufenthalt gesichert, die Aufschluss über seine sozialen Kontakte wenigstens in der gehobenen Schicht erlauben. Gleichwohl scheint seine anfängliche Begeisterung über die Stadt und seine *«connaissances excellentes»* bald verebbt zu sein, und so reiste er anfangs November überraschend weiter: *«[. . .] après y avoir passé à peine un mois, il partit pour Rome.»*¹⁹⁰ Später bereute er dies: *«Il est vrai que j'avais annoncé devoir rester à Florence plus longtemps, mais on ne raisonne guère quand on est bien loin de toute consolation; les choses se montrent dans le plus vilain côté et il est difficile de retrouver une idée saine. [. . .] toute a été causée par ma faute, par mon départ trop précipité de Florence; mais je m'y trouvais tout seul, et par cette raison je m'y ennuyais beaucoup [. . .].»*¹⁹¹ Man wird wohl nie erfahren, was Géricault zu dieser übereilten Abreise bewegt hat, doch wird sie oft als Indiz für seinen impulsiven Charakter gesehen.¹⁹² Die Route führte den Künstler entweder über Siena, Orvieto und Viterbo nach Rom, oder durch den Appenin über Arezzo, Perugia, Spoleto und Narni. Beide Wege waren damals gefährlich. So berichtete Johann Gottfried Seume (1763–1810), der *«mit offenen Augen eines alten Soldaten und dem gesunden Menschenverstand eines freigewachsenen Mannes durch die Gegenwart»*¹⁹³ spazierte, in seiner erfrischenden, unromantischen Reisebeschreibung, wie die damals bei den Italienern verhassten Franzosen auf ihrem Weg durch die Berge mit Unerfreulichem zu rechnen hatten. *«[. . .] tout Français est perdu [. . .] ce sont des entrailles [. . .]. On vous prendra pour Français et on vous coupera la gorge sans pitié»* weissagte man ihm, als er sich nach Rom aufmachte.¹⁹⁴ Dennoch reiste Seume *«durch die Apenninen getrost dem Tiber zu. Freilich gab es auch hier keinen Mangel an Mordgeschichten, und in einigen Schluchten der Berge waren die Arme und Beine der Hingerichteten häufig genug hier und da zum Denkmal und zur schrecklichen Warnung an den Ulmen aufgehängt.»*¹⁹⁵ 1819 hielt Franz Grillparzer (1791–1872) in seinem Tagebuch die schauerlichen Spuren begangener Verbrechen fest, die damals den Reisenden auf der Strecke über Siena begegneten:

*«Beinahe schon hinter Viterbo kündigt sich die Nähe der Priesterstadt auf eine traurige Art an. Unfruchtbare dürre Heiden, ohne Kultur, ohne Wohnung, ohne Menschen sagen vernehmlich: hier ist ein Wahlreich und der Gewählte ist ein Priester und dieser Priester ist gewöhnlich ein Greis . . . Den Gipfel zu alle dem setzen noch die zerrissenen Überreste von Räubern und Mördern auf, die von der Sonne getrocknet, rechts und links an der Strasse baumeln und dem armen Reisenden die Stelle bezeichnen, wo seine Vorgänger geplündert und ermordet worden sind.»*¹⁹⁶ Am eindeutigsten fiel aber Stendhals Urteil aus: *«S'il est une route abominable au monde, c'est celle de Florence à Rome par Sienne. [. . .] elle m'a fortement rappelé la Champagne. Seulement, la pleine aride se change en collines désolées.»*¹⁹⁷ Géricault hingegen schweigt sich darüber aus, doch muss man sich vergegenwärtigen, dass Rom damals nicht in einem Tag erreicht wurde, die Reise war lange und mühselig, zuweilen lebensgefährlich und nicht immer pittoresk, wie zum Beispiel Lady Morgans weitverbreiteter Italienbericht immer wieder zeigt.¹⁹⁸

I.4. Rom

«Rome! my country! city of the soul!» begrüsst Lord Byron (1788–1824) leidenschaftlich die ewige Stadt.¹⁹⁹ *«Le nom seul est magique pour le voyageur qui arrive dans son enceinte: être à Rome paraît une sorte d'honneur, un des nobles événements, un des futures et grands souvenirs de notre vie»* versicherte Valéry,²⁰⁰ während bei Chateaubriand eine leise Melancholie mitschwingt:

«Quiconque s'occupe uniquement de l'étude de l'antiquité et des arts, ou quiconque n'a plus de liens dans la vie, doit venir demeurer à Rome. Là il trouvera pour société une terre qui nourrira ses réflexions et qui occupera son coeur, des promenades qui lui diront toujours quelque chose. La pierre qu'il foulera aux pieds lui parlera, la poussière que le vent élèvera sous ses pas renfermera quelque grandeur humaine. [. . .]

*Aucune autre cité ne présente un pareil mélange d'architecture et de ruines, depuis le Panthéon d'Agrippa jusqu'aux murailles de Bélisaire, depuis les monuments apportés d'Alexandrie jusqu'au dôme élevé par Michel-Ange. La beauté des femmes est un autre trait distinctif de Rome elles rappellent par leur port et leur démarche les Clélie et les Cornélie; on croirait voir des statues antiques de Junon ou de Pallas, descendues de leur piédestal [. . .].»*²⁰¹

Für die meisten Fremden war Rom die Stadt der Superlative, eine fixe Idee romantisch verklärter Vorstellungen, aber auch lediglich eine Gelegenheit, sich zu zerstreuen. *«Beaucoup d'étrangers viennent à Rome, comme ils iraient à Londres, comme ils iraient à Paris, pour chercher les distractions d'une grande ville; et si l'on osait avouer qu'on s'est ennuyé à Rome, je crois que la plupart l'avoueraient; mais il est également vrai qu'on peut y découvrir un charme dont on ne se lasse jamais.»* stellt Mme de Staëls Corinne fest.²⁰²

Nach dem Fall des *Empire* schwoll der Besucherstrom wieder sprunghaft an, vor allem Engländer reisten in Scharen herbei, nachdem sie seit 1806 durch ein napoleonisches Edikt von der ewigen Stadt ausgeschlossen gewesen waren.²⁰³ Die Touristen besuchten Kirchen und Museen, Konzerte und Opern, Salons und sogenannte Conversazioni, jene gesellschaftlichen Zusammenkünfte, wo Ausländer unter ihresgleichen verweilen konnten. Alle spazierten sie zwischen den Ruinen, wenn möglich bei Mondschein,²⁰⁴ begafften das tägliche Leben der Römer und suchten jene Aussichtspunkte und Orte auf, die von antiquarischem Interesse waren oder aufgrund ihrer besonderen Schönheit seit Generationen zur Konvention geworden sind. Auch gingen viele in Messen, vorzugsweise in jene in der Sixtina und am liebsten zur Osterzeit.²⁰⁵ Das Pflichtprogramm wurde in einer Flut von Reiseführern vorgekauft und liess wenig Platz für individuelle Entscheide. Die Liste der Monumente und Sammlungen war lang und überforderte manchen Fremden:

*«Es ist der Zeitpunkt, wo Rom dem Fremden [. . .] unerträglich wird, nämlich in den ersten acht Tagen nach der Ankunft. Man langt an von der Reise ermattet und körperlich herabgestimmt. Die ersten Eindrücke, welche man von der Stadt selbst und ihren Umgebungen erhält, sind nichts weniger als erfreulich und demungeachtet quält man sich selbst, aus allem etwas Bedeutendes herauszubringen, da man sich beinahe schämt in dem hochgepriesenen Rom nur einen Augenblick kalt gewesen zu sein. In dieser unbehaglichen Unzufriedenheit über sich selbst [. . .] fängt man nun die Jagd nach Sehenswürdigkeiten an. Aber die Fülle von Gegenständen erdrückt. Dabei ist noch das traurige, dass alles Einzelne beinahe durchaus unter der Idee bleibt, die eine dichterische, durch Hyperbeln der Reisebeschreiber gespannte Phantasie sich gebildet hatte und erst wieder eine Bedeutenheit erhält, oder vielmehr, um es recht eigentlich auszudrücken: Was man sieht, lässt beim ersten Anblick unbefriedigt, weil es die ungeheuren Bilder, die sich die Phantasie davon gemacht hat, nicht erreichen kann.»*²⁰⁶

Géricaults Aufenthalt in Rom ist nur punktuell erfassbar. Dank Wheelock Whitney kann man seine Ankunft kurz vor dem 15. November 1816 vermuten, weil sich der Künstler an diesem Tag auf der französischen Botschaft eingeschrieben hat. Dabei gab er sich nicht als Maler aus, sondern als *«propriétaire»* aus.²⁰⁷ Er wohnte an der *Via S. Isidore*, der heutigen *Via degli Artisti* im Ludovisi-Quartier *«chez des bonnes gens qui prennent bien soin de moi»*,²⁰⁸ wie er selbst schrieb. Er berichtete seinem Freund Dedreux-Dorcy weiter: *«[. . .] je suis venu à Rome retrouver quelques visages de connaissance dont j'avais tant besoin, et puis aussi des gens qui entendent et parlent ma langue [. . .]»*²⁰⁹

Hier muss zunächst der Architekt Pierre-Anne Dedreux (1788–1849) (Abb. 9) genannt werden, der Bruder von Géricaults bestem Freund Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy und Vater des Pferdemalers Alfred Dedreux (1810–1860). Während des *Empire* war er Schüler von Charles Percier (1764–1838) und Pierre-Joseph Fontaine (1762–1853), gewann 1815 den *Grand Prix d'Architecture* und kam am 10. Januar 1816 nach Rom.²¹⁰ Als Pensionär unternahm er lange Forschungsreisen durch Italien, Griechenland und Kleinasien, von wo er bedeutende Aufzeichnungen mitgebracht hat.²¹¹ Am Salon von 1833 erregte er Aufsehen mit einem Projekt für ein Denkmal zu Ehren der Helden der Juli-Revolution. Sein architektonisches Œuvre ist aber relativ unbedeutend und weist nur wenige öffentliche Bauten auf, da seine Tätigkeit hauptsächlich auf Mehrfamilienhäuser und Vorstadtvillen ausgerichtet war.²¹² Géricault kannte Pierre-Annes Bruder, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, seit Herbst 1810, als er seine Lehrzeit bei Guérin begonnen hatte.²¹³ Daraus entwickelte sich eine enge Freundschaft, deren Intimität die Briefe Géricaults dokumentieren.²¹⁴ Das besondere Verhältnis zwischen den beiden ist auch daraus ersichtlich, dass 1823 der Vater des Künstlers, Georges-Nicolas Géricault, Dedreux-Dorcy zum Testamentsvollstrecker wählte.²¹⁵ Aus naheliegenden Gründen stand Pierre-Anne Dedreux auch bald mit dem Neuankömmling in Kontakt, 1823 hat er ihm eine beträchtliche Geldsumme geliehen²¹⁶ und war 1824 als Zeuge bei seiner Nachlassversiegelung zugegen.²¹⁷ Das Vertrauen Géricaults zu Pierre-Anne Dedreux lässt sich zudem einem Brief entnehmen, den der Künstler der Gattin des Architekten aus Rom geschrieben hat,²¹⁸ noch schöner aber dokumentieren Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch (Folio 2) und die beiden Bildnisse der Dedreux-Kinder²¹⁹ das freundschaftliche Verhältnis zwischen der Familie des Künstlers und der Familie Dedreux, welches auch nach Géricaults Tod Bestand haben sollte.²²⁰

Aufgrund von Etex' Überlieferung vermutete Chenique, dass Géricault bei seiner Ankunft bereits Henri-Joseph Forestier (1790–1868) und die Bildhauer Jean-Baptiste Giraud (1752–1830), Pierre-Jean David d'Angers (1788–1856) und James Pradier (1790–1852) aufgesucht hat,²²¹ was zum Teil möglich ist. Erstens wohnte er in Roms Künstlerviertel praktisch einen Steinwurf von der Villa Medici entfernt, und zweitens war er auch schon vor dem oder am 23. November dort, um einige seiner Bekannten zu besuchen, wie der bereits genannte Brief an Elisabeth Dedreux belegt.²²² Aber ganz ohne Skepsis darf man Etex' Zeugnis nicht begegnen, denn Géricault konnte unmöglich Giraud in Rom getroffen haben,²²³ und David d'Angers war



Abb. 9
Henri-Joseph Forestier
Bildnis Pierre-Anne Dedreux, 1815
Öl auf Leinwand, 47 x 37 cm
Rom, Académie de France à Rome, Villa Medici



Abb. 10
J.A. Corbeau nach Jean-Auguste-Dominique Ingres
Bildnis Jean-Victor Schnetz, 1841
Bleistift, 36,4 x 22,8 cm
Montauban, Musée Ingres



Abb. 11
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Selbstbildnis, 1815
Öl auf Leinwand, 77,0 x 61,0 cm
Chantilly, Musée Condé



Abb. 12
Jean Alaux
Innenansicht der Wohnung von Ingres in Rom,
1818
Öl auf Leinwand, 55,5 x 46,0 cm
Montauban, Musée Ingres

kaum mehr in Rom, denn er hatte die Villa Medici bereits im Herbst 1815 verlassen.²²⁴ Hingegen könnte Géricault schon bald Henri-Joseph Forestier und sicherlich Jean-Victor Schnetz getroffen haben.

Henri-Joseph Forestier war ein Schüler von François André Vincent (1746–1816) und Jacques-Louis David. Er gewann 1813 für sein *Le Mort de Jacob* den Rompreis²²⁵ und kam 1814 dort an. Dank seiner konventionell-klassizistischen Malerei wurde er 1832 zum *Chevalier de la Légion d'Honneur* ernannt, engagierte sich aber politisch nach der Märzrevolution, bis er 1849 während einer Demonstration verhaftet wurde. 1855 stellte er zum letzten Mal im Salon aus und wurde erst in jüngster Zeit der Vergessenheit entrissen.²²⁶ Forestier ist für Géricault vor allem von Bedeutung, weil er während seines Romaufenthalts gouachierte und lavierte Zeichnungen schuf, die technisch einigen Blättern Géricaults entsprechen.²²⁷

Jean-Victor Schnetz (Abb. 10), «un artiste capable de traiter les sujets les plus élevés [...] avec tout le talent de vérité»,²²⁸ war wie so viele ebenfalls ein Schüler von Jacques-Louis David. Trotz erfolgloser Teilnahme am *Concours du Grand Prix de Rome* von 1813 und 1816 brach er sich im Spätsommer 1816 über die Alpen und erreichte Rom anfangs Oktober.²²⁹ Dort blieb er abgesehen von einigen Unterbrechungen bis 1832 und beschickte regelmässig den Pariser Salon mit religiösen Bildern und Szenen des italienischen Volkslebens. 1835 wurde er zum *Chevalier de la Légion d'Honneur* ernannt, 1837 ersetzte er Gérard an der Ecole des Beaux-Arts in Paris und trat 1841 die Nachfolge von Ingres als Direktor der *Académie de France à Rome* an. Man erinnert sich heutzutage an Schnetz hauptsächlich wegen dieser Position, zusätzlich vielleicht noch wegen der Bildniszeichnung, die ihm Ingres dediziert hat. In der Schweiz ist er auch als Onkel von Frank Buchser (1828–1890) bekannt.²³⁰ Sein malerisches Werk hingegen wurde erst kürzlich neu entdeckt, denn es war von jenem seines Neuenburger Gegenspielers Léopold Robert lange überschattet. Zu Lebzeiten hingegen war Schnetz berühmt. Mit seinen italienischen Familien und frommen Frauen erfreute er das Pariser Publikum bis weit in die Jahrhundertmitte und entsprach allen Regeln des gemässigten Romantikers akademischer Prägung, der es verstand, die Exotik Italiens mit einer sentimental, bravbürgerlichen Manier zu verbinden. Damit traf er wie Decamps (1803–1860), Pils und Scheffer (1795–1858) zur selben Zeit den überwiegenden Geschmack der Juli-Monarchie und des zweiten Kaiserreichs. Überraschend ist, dass auch Géricault die Werke von Schnetz zu bewundern schien. So hat Montford in seinem Bericht über Géricaults Rückkehr aus Italien festgehalten: «M. H. [Horace Vernet] et lui-même [Géricault] parlèrent longuement de l'Italie, des peintres, et de différents artistes dont les noms m'étaient entièrement inconnus et l'étaient même alors de la foule. L'un d'eux, Schnetz fut celui dont le nom revint le plus fréquemment à la bouche de M. Géricault et qui semblait en faire un cas extrême.»²³¹

Ähnliches lässt ein Brief von Jacques-Louis David an Schnetz vermuten: «Je ne puis vous dire la joie que j'éprouve de trouver l'occasion de vous faire exprimer par organe de deux habiles peintres, MM. Horace Vernet et Géricault, mon ravissement de les entendre vanter votre talent;»²³² Eine kurze Mitteilung Géricaults vom 7. Juni 1817 belegt weiter, dass sich die beiden damals nahe standen.²³³ Schnetz soll schliesslich mit seinem Freund den damals noch wenig bekannten Jean-Auguste-Dominique Ingres besucht haben (Abb. 11–12), der 1817 in Schnetz' Nachbarhaus wohnte.²³⁴ Allerdings soll Ingres schon damals keine Freude an Géricault gefunden haben. So ist die von Charles Blanc überlieferte Anekdote vom Besuch der beiden Maler bei Ingres nicht bloss ein weiterer Hinweis auf die Freundschaft mit Schnetz, sondern vielmehr ein zusätzliches Beispiel einer möglichen Legende in Géricaults Vita, zumal Besuche unter Künstlern von der Biographik gerne aufgenommen wurden, um damit Konkurrenzen in diversen Künstlerleben zu verflechten.²³⁵ Gleichwohl soll Géricault sein ganzes Leben lang eine grosse Bewunderung für Ingres' Zeichenkunst gehegt haben und noch auf seinem Sterbebett nach langer Betrachtung einer Ingres-Zeichnung zu Montfort gesagt haben: «Regardez, regardez, c'est Ingres. C'est comme Raphael!»²³⁶

Die Freundschaft mit Schnetz hatte offenbar Bestand. So grüsste Géricault 1818 seinen Römer Gefährten in einem Brief an den in Rom weilenden Léon Cogniet: «Mille amitiés je vous prie à tous ces messieurs de l'académie sans oublier Schnetz que vous connaissez certainement.»²³⁷ Schnetz seinerseits bedauerte am 13. Februar 1824 in seinem Brief an Musigny: «Nous venons d'apprendre aujourd'hui que ce pauvre Géricault a succombé à sa longue et douloureuse maladie. C'est une perte pour les arts et pour la France, car les premiers jets de son talent annonçaient qu'il devait être, un jour, un de ses artistes les plus distingués. Pour ma part, j'ai de plus, à regretter un bon ami et un excellent camarade.»²³⁸

Eine weitere Bekanntschaft dürfte bereits in den ersten Wochen von Géricaults Romaufenthalt entstanden sein: jene mit James Pradier. Der aus Genf stammende Bildhauer (Abb. 13), Gewinner des Rompreises von 1813, war seit 1814 Pensionär an der Villa Medici.²³⁹ Nach seiner Rückkehr aus Rom 1819 vertrauten ihm die Bourbonen prestigeträchtige Aufträge an, aber auch mit der Juli-Monarchie konnte er sich bestens arrangieren, sodass er bis in die Mitte des Jahrhunderts eine einflussreiche Rolle in bedeutenden Projekten spielte. Im Zusammenhang mit Géricault überlieferte Maxime du Camp in seinen «Souvenirs» folgenden Zwischenfall, den ihm Delacroix berichtet hatte:

«Géricault habitait à Rome en même temps que Pradier, qui était élève à la villa Médicis. Pradier vit une esquisse à la plume où Géricault, se rappelant un font dont il avait été le témoin et s'in-

spirant d'un bas-relief de Mythra, avait dessiné un bouvier nu terrassant un taureau²⁴⁰. Le mouvement de l'homme et de l'animal avait été rendu avec une énergie et une précision rares. Pradier n'avait pas retenu un cri d'admiration et avait dit à Géricault: «Vous êtes un grand artiste et vous serez un maître!» Géricault fut satisfait; puis, lorsqu'il fut seul, la réflexion l'entraîna, il regarda son dessin, y découvrit ou crut y découvrir des défauts et il s'imagina que Pradier, l'auréat de l'institut, grand prix de sculpture, avait voulu se moquer de lui. Car il n'entenda pas railler, quoiqu'il ne détestât pas railler les autres. Il envoya des témoins à Pradier et lui demanda des excuses ou une réparation par les armes. Pradier n'y comprit rien et vint s'expliquer lui-même. L'explication fut telle qu'ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre et que Géricault s'écria: 'Est-il donc vrai que j'ai du talent?'»²⁴¹

In der Korrespondenz Pradiers²⁴² wird Géricault nicht genannt, aber die Bekanntschaft zwischen den beiden Männern kann kaum flüchtig gewesen sein, denn Etex behauptete noch 1859: «Géricault les [Pradier et David D'Angers] réchauffait, leur communiquait sa fièvre, en les poussant plus ardemment vers les beautés de la nature largement vues avec le grand goût, la belle façon des anciens, de ces Grecs si fameux, de ces premiers maîtres de l'art.»²⁴³ Wie wenig sich allerdings von diesem Feuer für das Natürliche und die alten Griechen vom Maler auf die beiden Bildhauer übertragen hat, zeigen deren Werke.

Zu den weiteren «visages de connaissance», die Géricault in seinem Brief vom November 1816 gemeint hat, gehörten wohl auch die übrigen Pensionäre der Villa Medici,²⁴⁴ doch ist Cheniques Vermutung der «liens d'amitié» mit Louis-Messidor-Lebon Petitot (1794–1862) oder Auguste Lethière (1796–1865), dem Sohn des Akademie-Direktors Guillon Lethière (1760–1832), zu diesem frühen Zeitpunkt dokumentarisch (noch) nicht gesichert.²⁴⁵ Hingegen belegen Archivalien in Neapel und eine Zeichnung im Zürcher Skizzenbuch, dass Géricault den Architekten Louis-Nicolas-Marie Destouches (1789–1850) und den Maler Jean-Baptiste Vinchon (1787–1855) spätestens in Neapel kennengelernt hat. Von ihnen soll aber später die Rede sein. Indessen ist mit Sicherheit auszuschliessen, dass er den Bildhauer Jules-Robert Auguste (1789–1850) in Italien getroffen hat.²⁴⁶

Damit ist Géricaults Umfeld in Rom nicht so klein, wie oft behauptet wurde, und man muss vermuten, dass er wegen dieser Freund- und Bekanntschaften nicht so einsam war wie uns Batisier, Thoré, Clément und viele mehr bis hin zu Eitner weismachen wollen.²⁴⁷ Enge, über Jahre gepflegte Verbindungen mit den Pensionären der Akademie sind zudem durch den Umgang mit Pierre-Anne Dedreux, Léon Cogniet und Louis-Nicolas-Marie Destouches belegt. Deshalb darf der vielzitierte Brief vom 23. November 1816 an Elisabeth Dedreux nicht als Kritik eines gekränkten Künstlers an seinen (erfolgreichen) Konkurrenten verstanden werden, sondern vielmehr als generelle Kritik am akademischen System,²⁴⁸ die Stendhals Verdikt über die Pensionäre entspricht: «Les jeunes artistes établis à Rome dans la Villa Médicis forment, dit-on, une oasis parfaitement isolée de la société italienne, et où règnent despotiquement toutes petites convenances qui ont étioilé les arts à Paris.»²⁴⁹ Eine vergleichbare Situation schilderte Jules-Romain Joyant (1803–1854) noch 1842,²⁵⁰ während sich 1859 Etex erinnert:

«[...] le plus malheureux de tous [toutes les défauts des pensionnaires] est une suffisance et une fatuité de leur titre de pensionnaire de Rome, qui marque chacun de ses lauréats d'un cachet de vanité tout particulier qu'ils conservent pour la plupart, à peu près tous, jusque dans leur âge le plus avancé. [...] Lorsque nous étions à Rome en 1831, 1832 comme en 1845, messieurs les pensionnaires de France ne désignaient jamais les autres artistes français qui habitaient [à] Rome que par cette épithète méprisante: ceux d'en bas.»²⁵¹

«Ceux d'en bas» waren auch die zahlreichen fremden Künstler, die sich damals in Rom tumelten, wovon die einen auf den Spuren Winckelmanns nach den Quellen der klassischen Antike und ihrer «stillen Grösse» suchten, während andere in der Papststadt die Grundlagen einer neuen Religiosität zu finden glaubten. Genannt seien hier vorab die Nazarener, die unter der Führung von Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) und Peter Josef Cornelius (1783–1867) im Kloster San Isidoro wohnten und in der Casa Bartholdi Fresken zur Josefsgeschichte schufen. 1816 weilten rund fünfzig deutsche und Schweizer Künstler in Rom, wobei sich einige davon zusammen mit den wenigen Dänen um Bertel Thorvaldsen (1779–1844) scharten.²⁵² Etwas kleiner war das bedeutende Kontingent der Engländer.²⁵³ Zudem gab es einige Franzosen, die nicht mit einem Stipendium in der Villa Medici weilten, sondern ihre Reise nach Italien selber finanzieren mussten. Auf diese Weise gelangten zum Beispiel 1816 Jean-Victor Schnetz nach Rom, 1818 Léopold Robert und 1825 Camille Corot.²⁵⁴ Ausserdem gab es die «alteingesessenen» französischen Wahlrömer, zu denen die Landschaftsmaler und Vedutisten Nicolas-Didier Boguet (1755–1834)²⁵⁵, Pierre-Athanase Chauvin (1774–1832),²⁵⁶ Martin Vestappen (1773–1852) und François Keysermann (1765–1833)²⁵⁷ zählten, der Genremaler François-Marius Granet²⁵⁸ und natürlich Ingres. Zudem sind jene Italiener zu nennen, die damals mit Gérard, Gros und Delaroche verglichen wurden: Vincenzo Camuccini (1771–1844) etwa, den Petit-Radel pries und Stendhal «à Rome le plus grand peintre vivant»²⁵⁹ nannte, wobei er darauf gleich relativierte: «On dit que M. Camuccini a beaucoup aidé à la réputation de M. Thorwaldsen, et que M. Thorwaldsen n'a pas nui à la réputation de M. Camuccini. La diplomatie fait la moitié du talent des artistes modernes.»²⁶⁰ Und schliesslich muss man den alternden Canova (1757–1822) erwähnen, dessen Atelier gerne von Neugierigen frequentiert wurde.²⁶¹ Whitney vermutet, dass Géricault Canovas Atelier an der Via del Babuino mindestens einmal besucht



Abb. 13
M. Adolphe
Bildnis James Pradier, 1838 (?)
Lithographie
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 14
Christoffer Wilhelm Eckersberg
Bildnis Bertel Thorvaldsen, 1814
Öl auf Leinwand, 91,0 x 74,0 cm
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

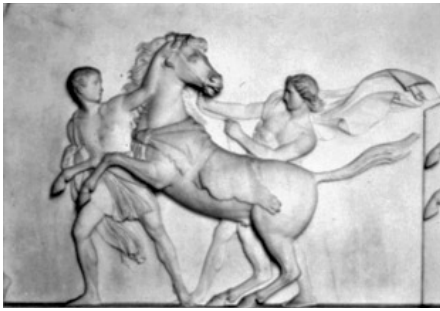


Abb. 15
Bertel Thorvaldsen
Detail aus dem Alexanderfries, um 1812
Rom, Quirinalspalast



Abb. 16
Bertel Thorvaldsen
Detail aus dem Alexanderfries, um 1812
Rom, Quirinalspalast



Abb. 17
Théodore Géricault
Cheval arrêté par des esclaves, 1817
Öl auf Papier über Leinwand, 48,5 x 60,5 cm
Rouen, Musée des Beaux-Arts

hat.²⁶² Wahrscheinlich hat er auch das Atelier von Canovas nordischem Gegenspieler gesehen, denn auf Folio 1 im Zürcher Skizzenbuch hat er «Cavaliere Thorvaldsen» notiert und daneben karikiert.²⁶³ Nach dem Papst war damals der «Dänische Phidias» (Abb. 14) wohl die berühmteste Persönlichkeit Roms und seine Werkstatt wurde von unzähligen Fremden aufgesucht:

«Parmi ces studii, celui du cavaliere Thorvaldson (sic) est le plus intéressant, quoique ses ouvrages soient tellement demandés qu'il lui en reste fort peu à montrer. Ses bas-reliefs sont superbes, surtout celui qui représente le triomphe d'Alexandre, commandé pour la Façade du Quirinal par Napoléon, dont les triomphes finirent avant l'ouvrage. Les têtes, particulièrement celle du conquérant, prise sur son buste au Capitole, sont très frappantes. Un plâtre de ce bas-relief a été placé au Quirinal, et je crois qu'une copie en marbre a été achetée par M. de Sommariva [...]»²⁶⁴

Obwohl eine Begegnung zwischen Géricault und dem Bildhauer dokumentarisch nicht belegt werden kann, darf man davon ausgehen, dass er den Alexanderfries (Abb. 15–16) gesehen hat.²⁶⁵ In seinem *Cheval arrêté par des esclaves* in Rouen (Abb. 17)²⁶⁶ scheint zudem ein gewisser Impuls des Dänen spürbar, und zwar sowohl in motivischer als auch kompositorischer Hinsicht. Überhaupt lässt die friesartige Anordnung einzelner Figuren in Géricaults Entwürfen zu seinen *Barberi* mehr an ein zeitgenössisches Vorbild denken als an den Parthenonfries, wie häufig postuliert wird,²⁶⁷ zumal Montfort in seinem Bericht an Clément festhielt: «[...] M. Géricault revenait d'Italie et sans avoir vu les belles têtes de chevaux du fronton du Parthénon, il avait été vivement frappé du caractère déployé par les anciens dans leurs statues équestres, [...]»²⁶⁸ Ein möglicher Kontakt mit Thorvaldsens Atelier wird auch von der Tatsache gestützt, dass Géricault mit Arthur Potocki (1787–1832) befreundet war, dessen Familie den Dänen seit 1816 mit mehreren wichtigen Aufträgen bedachte.²⁶⁹ So geht zum Beispiel das Reiterdenkmal des Fürsten Poniatowski in Warschau auf eine Initiative der Potockis zurück, die im März 1817 ihren Anfang nahm und an der immer wieder Mitglieder der polnischen Adelsfamilie beteiligt waren.²⁷⁰ Es ist durchaus möglich, dass Géricault durch die Beziehung seines polnischen Freundes mit Thorvaldsen und dessen Werken bekannt wurde. Demnach konnte Géricault in Rom auf eine Vielzahl unterschiedlichster Künstler treffen.²⁷¹ All diese Künstler waren hierher gekommen, um sich weiterzubilden, Inspirationen zu sammeln und zu schmelzen. «Comment choisir à Rome?» fragte bereits 1788 Charles Dupaty. «Peut-on y arrêter ses regards? [...] Il n'y a point ici une pierre qui ne recèle une connaissance précieuse, qui ne puisse servir à bâtir l'histoire de Rome et des arts.»²⁷²

Einer jener Maler, die eine aussergewöhnliche Motivwahl getroffen haben, war François-Marius Granet (Abb. 18). Über ihn schrieb Géricault an Robert Fleury sichtlich begeistert²⁷³: «Il y a ici un vaillant qui sur des toiles grandes comme la main peint des hommes de six pieds! Il aime la nature autant que je puis l'aimer et il la rend avec une éloquence contenue que je lui envie.»²⁷⁴ François-Marius Granet ist durch ein Bildnis von Ingres in die Kunstgeschichte eingegangen, seine eigenen Werke aber fanden erst in den letzten Jahren wieder vermehrt Beachtung.²⁷⁵ Granet stammte aus Aix-en-Provence, und war in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen. Sein Vater war Maurer und es ist lediglich der grosszügigen Unterstützung seines Freundes Conte Auguste de Forbin (1777–1841) zuzuschreiben, dass er 1797 ins Atelier Davids eintreten und eine Ausbildung beim grössten Maler seiner Zeit absolvieren konnte.²⁷⁶ 1802 reiste er zum ersten Mal nach Rom, wo er von 1803 bis 1829 lebte. Granet war einer jener Maler, die mit bescheidenen Ambitionen die niederen Gefilde der Landschafts- und Genremalerei bearbeiteten. Gewiss hat die Französische Revolution das ihrige dazu beigetragen und die gesellschaftlichen und künstlerischen Hemmschwellen vor diesen Gattungen sowie die akademischen Hierarchien des «Ancien Régime» abgebaut. In der Folge wurden manche Talente beachtet, die zuvor ein marginales Schicksal gefristet hätten,²⁷⁷ doch brauchte es trotz allem eine besondere Eigenwilligkeit, um sich Granets Themen zuzuwenden: Kapuziner, Klöster- und Kircheninterieurs, dunkle Krypten und düstere Gewölbe waren seine bevorzugten Motive.

«Ce pays [Italie] est d'une richesse pour les intérieurs dont on ne se fait pas une idée; il n'est pas une cour, un dessous de porte qui par sa disposition, sa couleur et la manière dont le jour y pénètre qui n'offre un sujet pour les peintres. [...] M. Granet est ici le seul peintre qui ait implanté ce genre, il est vrai qu'il l'a traité d'une manière à en dégouter les autres, je veux dire avec tant de supériorité que c'est peut-être la raison qui en a éloigné les autres artistes.»²⁷⁸ berichtete Joyant 1830.

Mit seinen Motiven traf Granet den Nerv der Zeit, denn sie entsprachen jener Nostalgie nach monarchischen Ritualen und einer verlorenen Religiosität, die seit der französischen Revolution besonders schmerzlich empfunden wurde. Seine evokative Mystik, die er mit einem Schuss griffiger Frömmigkeit kombinierte, übte auf unzählige Besucher eine starke Anziehungskraft aus. Darum figurierte seinerzeit sein Atelier in manchen Reisebeschreibungen neben jenen Canovas und Thorvaldsens und seine Werke fanden Eingang in die fürstlichen Sammlungen Russlands und ganz Europas.²⁷⁹

Géricault bewunderte ebenfalls Granets religiös verbrämten Genrebilder, was eigentlich nicht überrascht, denn erstens verehrte er bekanntlich auch die Werke von Jean-Victor Schnetz und zweitens war er – trotz seiner prägnanten Eigenwilligkeit – zusehr in seiner Zeit eingebunden, als dass er sich von den gängigen Konventionen hätte lösen können.²⁸⁰ Generell bleibt festzustellen, dass mehrere Kontakte zu anderen Künstlern und zu alten Bekannten Géricaults in Rom

gesichert sind, und dass der Künstler entgegen der Tradition nicht einsam war. So musste er seinem Freund Dedreux-Dorcy eingestehen: «J'y [à Rome] suis actuellement assez heureux; il ne me manque qu'un bon ami, avec lequel je pourrais vivre et travailler. [. . .]. Je ne sais pas encore où je m'établirai: j'ai trouvé plusieurs endroits qui peuvent servir d'atelier; mais chacun a des désagréments et des avantages, en sorte que je balance et suis indécis sur celui que je choisirai.»²⁸¹

Seine Unterkunft an der *Via San Isidoro* behielt Géricault demnach nur vorübergehend, weil er sich wie seine Berufsgenossen für längere Zeit in Rom niederlassen und ein Atelier beziehen wollte. Seine weiteren Pläne bestätigen, dass er sich hier als Maler etablieren wollte: «[. . .] et comme je ne puis pas encore peindre, je travaille pour des Albums et cela ne laisse pas que donner quelque occupations. J'ai aussitôt après le projet de faire un tableau ou plusieurs [. . .] Je crois aussi que l'on doit faire de meilleures choses, quand on se trouve au milieu de cette quantité de chefs-œuvres.»²⁸²

Dass er daran dachte, baldmöglichst ein oder mehrere Gemälde zu schaffen, überrascht nicht, doch «je travaille pour des Albums» warf einige Fragen auf. Lynn R. Matteson hat 1980 als erste den Zusammenhang zwischen einigen Radierungen von Bartolomeo Pinelli (1781–1835) und Werken Géricaults angesprochen.²⁸³ Bis dahin war nämlich Batissiers Nachricht «à Rome, il composa des dessins pour des albums»²⁸⁴ nie beachtet worden und Cléments Feststellung «[il] se pénètre des maîtres, se fortifie et s'élève à leur contact, mais ne les imite pas»²⁸⁵ ohne Namen.²⁸⁶ Jedenfalls lässt sich Géricaults Äusserung möglicherweise mit einem Segment der römischen Kunstproduktion verbinden, das auf die wachsenden Touristenströme ausgerichtet war und die Nachfrage nach pittoresken Szenen vom lokalen Volksleben stillen wollte. Leider ist bis jetzt kein Werk von ihm bekannt, das sich bequem in die Gattung kommerzieller Alben einordnen liesse. Freilich bestehen motivische Parallelen zu einigen Arbeiten Pinellis (Abb. 19, 21), doch übersteigen Komposition und Ausführung des Franzosen immer den künstlerischen Gehalt der zwar hübschen, aber anekdotischen Graphiksammlungen des Römers.²⁸⁷ Die Alben Pinellis, denen Géricault sicherlich sehr bald nach seiner Ankunft begegnet ist, waren in ganz Europa bekannt. So hat zum Beispiel Baudelaire dem Römer in *Caricaturistes étrangers* ein ganzes Kapitel gewidmet und Aurèle Robert machte sogar Pausen nach dessen Radierungen.²⁸⁸ Deshalb stützt die Briefstelle mit den «Albums» Eitners Vermutung, dass die wenigen Genreszenen Géricaults von Pinelli inspiriert worden sind.²⁸⁹ Demnach wären die *Butteri Romani* (Abb. 20), *La Prière à la Madone* (Abb. 22), *La Tarantelle*²⁹⁰ und die verschiedenen *Paysans italiens*²⁹¹ Vorboten des *Course de chevaux libres* (Abb. 17, 30–34). Sicherlich trifft dies thematisch zu, entspricht aber nicht der stilistischen Entwicklung. Deshalb ist weiterhin unklar, was Géricault mit «je travaille pour des Albums» gemeint hat. Allerdings vermutete schon Eitner, Géricault könnte Graphikfolgen mit Genreszenen beabsichtigt haben.²⁹² Eine weitere Möglichkeit besteht in der Annahme, Géricault hätte einfach pittoreske Szenen für Zeichnungsalben geschaffen, wie sie weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein üblich waren. So berichtete zum Beispiel Joyant 1830: «[. . .] il se trouvait ici il y a quelques jours un amateur qui possède le plus bel album que l'on connaisse, il n'est composé que des dessins des premiers artistes, il voyage exprès pour enrichir sa collection.»²⁹³ Die gouachierten Zeichnungen mit den *Butteri Romani*²⁹⁴, der *Tarantelle*²⁹⁵ und den Nymphen²⁹⁶ scheinen sich für eine solche Bestimmung anzubieten, wenigstens darf man aufgrund ihrer Formate, ihrer Papiere und Technik eine geschlossene, innerhalb eines begrenzten Zeitraums entstandene, homogene Werkgruppe vermuten. Die Datierung aber, die auf einzelnen Blättern zu finden ist, schliesst eine solch frühe Entstehung im November 1816 und damit die Bestimmung für die von Géricault angesprochenen Alben aus. Whitney folgte deshalb Max Hugglers Hypothese von 1970, wonach mit «Albums» in Paris publizierte illustrierte Magazine gemeint seien.²⁹⁷

Weitere Aktivitäten sind dem Zürcher Skizzenbuch und einigen losen Blättern zu entnehmen. So begann Géricault im Winter die zahlreichen Meisterwerke in den verschiedenen Sammlungen zu studieren. Wie bereits erwähnt berichtete Batissier: «A Rome, [. . .] il fit des copies des plus beaux tableaux qu'il voyait.»²⁹⁸ Dem folgte Clément und präzisierte: «Aussitôt arrivé, il courut à la chapelle Sixtine. C'est un mouvement de stupeur qu'il éprouva d'abord, et il disait plus tard à M. Feuillet de Conches 'qu'il avait tremblé devant les maîtres de l'Italie, qu'il avait alors douté de lui-même et avait été longtemps à se retrouver de son trouble' [. . .] Géricault se mit aussitôt à l'ouvrage. Il dessina une partie considérable du Jugement dernier de Michel-Ange, fit la belle copie de la Pietà de Raphaël au palais Borghèse, [. . .] celle du Cheval qui se cabre dans la bataille de Constantin; une étude de la figure de femme, un vase sur la tête, dans *L'Indecie du Bourg*.»²⁹⁹

Von den bei Clément genannten Kopien sind heute nur noch *La Deposizione* nach Raffael³⁰⁰, die weibliche Figur aus dem *Borgobrand*³⁰¹ und ein Ausschnitt nach Giulio Romanos *Konstantinschlacht an der Ponte Molle*³⁰² bekannt, die genannten Arbeiten nach Michelangelo sind verschollen. Dafür haben sich im Zürcher Skizzenbuch weitere Zeichnungen nach Bildwerken der Renaissance erhalten, die uns einen Eindruck von Géricaults Interesse, Eifer und Auswahlverfahren vermitteln (Folios 39v, 40, 41, 42, 42v, 45v). Es sind Kopien nach Leonardos *Leda*, nach Andrea del Sartos *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, nach Marcello Venustis *Pietà per Vittoria Colonna* und nach dem angeblichen Bildnis von *Cesare Borgia*, das damals Raffael zugeschrieben wurde.³⁰³



Abb. 18
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Bildnis François-Marius Granet, 1809
Öl auf Leinwand, 74,5 x 63,2 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet



Abb. 19
Bartolomeo Pinelli
Cavalcade che conducono le
bestie bovine in Roma, 1809
Radierung
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 20
Théodore Géricault
Butteri Romani, 1817
Schwarze Kreide, Lavis und Gouache über Bleistift
auf braunem Velin, 20,9 x 28,1 cm
Cambridge, Mass., The Fogg Art Museum Harvard



Abb. 21
Bartolomeo Pinelli
La Rappresentazione del presepio in Roma, 1821
Radierung
Rom, Istituto Nazionale della Grafica



Abb. 22
Théodore Géricault
*La Rappresentazione del presepio (traditioneller-
weise: Prière à la Madone), 1816*
Feder über Bleistift auf dünnem Velin,
26,5 x 39,8 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 23
Théodore Géricault
Une exécution à mort à Rome, 1817
Pause von A. Colin (?), Feder über Bleistift auf
dünnem Velin, 22,5 x 31,4 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Neben den Alten Meistern in der Galleria Borghese hat Géricault auch einige Kopien nach Antiken im Vatikan gezeichnet (Folio 3, 5 und 43), die ebenfalls im Zürcher Skizzenbuch erhalten sind. Sie belegen, dass er ein konventionelles Ausbildungsprogramm verfolgte, das sowohl Meisterwerke der Antike wie den *Torso Belvedere* als auch solche der Renaissance berücksichtigte. Er sah mit dem Vatikan und der Galleria Borghese Sammlungen, die seit Generationen zum festen Bestandteil einer Romvisite gehörten und die von Künstlern immer wieder aufgesucht wurden. Eine Folge aquarellierter Umrissradierungen von Louis Ducros (1748–1810) und Giovanni Volpato (ca. 1755–1803), die den Vatikanischen Sammlungen gewidmet ist, illustriert dies trefflich.³⁰⁴ Die reich dekorierten Säle mit ihren zahlreichen Antiken werden von kleinen Besuchergruppen diskret belebt, wobei sich auf den Blättern hie und da auch ein Künstler findet, der die ausgestellten Altertümer eifrig in sein Skizzenbuch kopiert. Dass der Einfluss in die Sammlungen und das Studium darin für die Künstler zuweilen mit Schwierigkeiten verbunden war, ergibt sich aus einer Briefstelle von Jules-Robert Joyant.³⁰⁵

Zusätzliche Hinweise über Géricaults Tätigkeiten und Interessen kann man weiteren Zeichnungen entnehmen. So muss das Blatt mit dem *Prière à la Madone* (Abb. 22)³⁰⁶ zur Weihnachtszeit entstanden sein und die Arbeiten um die *Course des Chevaux libres* (Abb. 17, 30–34)³⁰⁷ wurden während und nach dem Karneval vom 9. bis 16. Februar 1817 geschaffen. Das traditionellerweise als *Prière à la Madone* betitelte Blatt in der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts stellt entgegen Bazins und Whitneys Vermutungen nicht Betende vor der *Madonna del Divino Amore* an der Via Appia oder vor der *Madonna delle scuole Pie* in Frascati dar,³⁰⁸ sondern eine *Rappresentazione del presepio*. Das von Bazin vorgeschlagene Ereignis fand an Pfingsten statt, die von Whitney vermutete Verehrung am 15. Mai 1817 nach Pfingsten. Damals war Géricault aber in Neapel, wie Whitney freimütig einräumt, doch argumentiert er: «Géricault was in Naples at the time of the events in Frascati and therefore cannot have witnessed them himself. But given the keen interest in the picturesque, even exotic aspects of Italian life (of which this extraordinary occasion, which coincidentally fell within his Italian year, was an extreme example), one suspects that he may have used the Frascati spectacle as the original inspiration for his Prayer to the Virgin composition, basing his design on Thomas' firsthand account, and perhaps consulting his friend's drawn studies made on the spot.»³⁰⁹ Whitneys Argumente überzeugen nicht, weil sie zusehr auf einer hypothetischen Freundschaft zwischen Thomas und Géricault basieren und postulieren, letzterer habe nach seiner Rückkehr aus Neapel nichts Besseres zu tun gehabt, als sich von den Arbeiten seines ehemaligen Rompreis-Rivalen inspirieren zu lassen. Trotz Géricaults Bewunderung für die Werke von Granet und Schnetz fällt es schwer, bei ihm eine derartige Fantasielosigkeit zu vermuten. Deshalb wird hier ein viel näherliegendes Ereignis als Inspiration für Géricaults Zeichnung vorgeschlagen: *La Rappresentazione del presepio*, die für die Römer Bevölkerung eine grosse Attraktion darstellte und von Pinelli radiert wurde (Abb. 21), die allerdings nur selten Eingang in die Reiseliteratur gefunden hat.³¹⁰ Dargestellt ist auf Géricaults Zeichnung die Präsentation einer Krippe während der Weihnachtswoche, wobei nicht der Gegenstand der Bewunderung, sondern nur die ihn bewundernden, drängelnden Zuschauer zu sehen sind. Die Krippen waren oft lebensgrosse, dreidimensionale Kompositionen, die in den Kirchen aufgebaut wurden. Die Figuren waren aus Wachs, standen in einer riesigen Architektur vor gemaltem Prospekt und wurden durch geschickte Beleuchtung und begleitende Musik aus dem Hintergrund zu einem regelrechten Spektakel. Man kann ihre Wirkung mit der von Mme Tussauds «Tableaux» vergleichen, bei denen ebenfalls ein möglichst starker Naturalismus angestrebt war.³¹¹ Dass diese Presepien (konsequenterweise aus dem Vergleich zu Mme Tussaud) auch einem pekuniären Interesse der Kirche dienten, musste einer Britin auffallen. So finden wir bei Anna Jameson eine der seltenen, sehr ausführlichen Beschreibungen einer solchen Krippenpräsentation:

«... the church of Ara Celi, was crowded with men, women and children, all in their holy dresses. [. . .] At least we reached the door to the church, where we understood from the exclamations and gesticulations of these whom we inquired, something extraordinary was to be seen: The interior of the church was crowded to suffocation; and all in darkness, except the upper end, where upon a stage brilliantly and very artificially lighted by unseen lamps, there was an exhibition in wax-work, as large as life, of the adoration of the Shepherds [. . .]. They [. . .] were very well done, but the sheep and the dog best of all. I believe they were the real animal stuffed. There was a distant landscape, seen between the postebard trees which was well painted and from the artful disposition of the light and perspective was almost a deception. [. . .] the whole got up very like a scene in a pantomime, and accompanied by music from a concealed orchestra, which was intended, I believe, to be sacred music, but sounded to me like some of Rossini's airs.

In front of the stage there was a narrow passage devided off, admitting one person at a time through which a continued file of persons moved along, who threw down their contributions as they passed, bowing and crossing themselves with great ecstasy of the multitude [. . .].

The exhibition at San Luigi surpasses what I have just described. Something in the same style is exhibited in almost every church between Christmas day and the Epiphany.»³¹²

Eine weitere Beschreibung von römischen Vergnügen finden wir bei Lady Morgan: «Aux cérémonies et aux fêtes de Noël succède le carnaval, cette saison des plaisirs, sur laquelle la conscience n'a aucune juridiction. Le carnaval commence après les Rois; mais ses grandes fêtes

publiques sont réservées pour les dix derniers jours. Autrefois elles commençaient par une exécution, un criminel étant réservé exprès, [...]»³¹³ So lautet ihre Einleitung zum römischen Karneval. Die römische Sitte, die Hinrichtung eines Kriminellen für den Beginn dieses winterlichen Treibens aufzusparen, wird auch von Antoine-Jean-Baptiste Thomas bestätigt: «*Ordinairement, le carnaval à Rome est précédé d'une exécution à mort*»,³¹⁴ wird sonst aber in der Reiseliteratur kaum erwähnt. Es wäre deshalb möglich, dass Géricault einer Hinrichtung im Februar 1817 beigewohnt hat, die den verschiedenen Zeichnungen zur *Exécution capitale* (Abb. 23–25) zu Grunde lag.³¹⁵ Die von Lord Byron (1788–1824) überlieferte Hinrichtung hat indessen in Rom zwischen dem 12. und 27. Mai 1817 stattgefunden und kann deshalb nicht mit dem von Géricault gezeichneten Ereignis identisch sein, weil jener zu dem Zeitpunkt bekanntlich in Neapel war.³¹⁶ Nach dieser blutigen Ouverture folgte der römische Karneval, der laut Mme. de Staël «*une mélange complet de rangs, de manières et d'esprit*»³¹⁷ war und, um Goethe zu folgen, «*einem fremden Zuschauer, der es zum ersten Mal sieht und nur sehen will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck*»³¹⁸ machte.

Nun sind aus Géricaults römischer Zeit einige gouachierte Blätter und zwei kleinformatige Arbeiten in Öl nebst mehreren Bleistift- und Federskizzen erhalten, die erotische Themen darstellen (Abb. 26–28).³¹⁹ Ihr Charakter ist zuweilen von einer Zärtlichkeit erfüllt, die trotz der dramatischen Lichtführung nur von einem zufriedenen, glücklichen Menschen stammen kann. Aggression und Frustration scheinen hier weit entfernt und gegen einen lyrischen Frieden eingetauscht, der in weichen Kreidestrichen seinen sanften Ausdruck fand. Hat Géricault in diesen Wochen der «*plaisirs puérils*» und «*mélange complet*» seinen von Batissier erwähnten Liebeskummer vergessen? Wenigstens sind aus der Zeit keine Zeugnisse von Traurigkeit bekannt und so möchte man vermuten, dass der Künstler umso weniger zum Klagen geneigt war, je besser er mit seiner Vita amorosa zurecht kam. Deshalb wundert man sich, dass in der Géricault-Literatur immer wieder behauptet wurde, alle erotischen Darstellungen, auch die positiv erfüllten und von einer Sanftheit umspielten Blätter, reflektierten – ungeachtet ihrer stilistischen Indizien – Géricaults unglückliches Liebesverhältnis mit Alexandrine-Modeste Caruel.³²⁰ Dass Géricault in Rom vielleicht auf andere zwischengeschlechtliche Kontakte gestossen sein könnte und eventuell Blätter aus Pinellis *Scuola di Priapo* von 1810 (Abb. 29)³²¹ zu Gesicht bekam, ist bislang niemandem eingefallen. Auch Whitney ignoriert diesen Aspekt von Géricaults Œuvre und umgeht die hier genannte, «profane» Erotica, indem er sich lediglich auf die mythologisch verbrämten Darstellungen der gleichen Thematik konzentriert.³²² Dabei kennt man die Zeichnungen von Jacques-Auguste-Dominique Ingres, Johan Tobias Sergel und Johann Heinrich Füssli, welche ihrerseits auf die erotisierende Wirkung Roms bzw. der Römerinnen zurückgeführt werden können.³²³ Ferner ist bekannt, dass Géricault auch mit anderen Frauen amoureuse Beziehungen eingegangen ist.³²⁴ Zusätzlich stützen mehrere Datierungen die Vermutung, dass die genannten Zeichnungen 1817 in Rom entstanden sind, so unter anderem auch ein seltener Frauenakt im Zürcher Skizzenbuch (Folio 33r)³²⁵ und das Blatt in Princeton.³²⁶ Deshalb kann die Legende vom einsamen, unglücklichen Künstlerleben in Rom nicht länger bestehen. Es ist nicht auszuschliessen, dass Géricault während oder um den römischen Karneval durch vielerlei erfreuliche Erfahrungen eine positive Einstellung zum Leben gewonnen hat, die sich einerseits in positiv besetzten, erotischen Darstellungen, andererseits in einer gesteigerten künstlerischen Produktivität niedergeschlagen hat. Ein ungewöhnliches Schauspiel vom Ende des römischen Karnevals hat nämlich den Künstler fasziniert: *La course des chevaux libres* oder wie es im italienischen Volksmund hiess, «*La corsa dei barberi*» (Abb. 17, 30–34).³²⁷

Das Rennen der freilaufenden Pferde, die nach ihrer nordafrikanischen Herkunft «Barberi» genannt wurden, war der Höhepunkt des römischen Carnevals und veranlasste den Künstler, Dutzende von Skizzen und Zeichnungen und laut Clément sogar über zwanzig Ölstudien zu schaffen.³²⁸ Germain Bazin hat bereits 1932 einen zaghaften Versuch unternommen, Géricaults Arbeiten zu diesem Thema in einen gewissen Zusammenhang zu stellen.³²⁹ Dabei hat er als erster den Vergleich mit einem um neun Jahre jüngeren Gemälde von Carle Vernet³³⁰ hergestellt und dafür plädiert, dass bei Géricault eine deutliche Tendenz zur «skulpturalen» Umsetzung («*interprétation sculpturale*») spürbar sei, welche offensichtlich von Guillaume Coustous *Chevaux de Marly* abhinge. 1983 hat Lorenz Eitner ein weiteres mögliches Vorbild mit Gian-Battista Delleras *La Ripresa* von 1805 vorgelegt und die hypothetische Genese von Géricaults Projekt zu einem grösseren Gemälde rekonstruiert.³³¹ 1990 hat Bazin die bis dahin ausführlichste Darstellung zu diesem Pferderennen geliefert und gezeigt, dass es seinen Ursprung in der Antike hatte und zwischen 1567 und 1884 jedes Jahr auf der Via Lata, dem heutigen Corso, abgehalten wurde. Ausserdem nannte er die literarischen Zeugnisse zum Rennen der Barberi von Casanova, Goethe, Mme de Staël und Alexandre Dumas und erwog ebenfalls die Möglichkeit, Géricault hätte ein grosses Gemälde zu diesem Thema geplant.³³² Whitney schliesslich machte sich zum Ziel, die Genese von Géricaults Projekt zu rekonstruieren.³³³

Es ist verständlich, dass seit Batissier die bereits zitierte Briefstelle Géricaults vom 28. November 1816 immer wieder mit einem grösseren Projekt kombiniert wurde. Damals schrieb der Künstler seinem Freund Dedreux-Dorcy: «*J'ai aussitôt [...] le projet de faire un tableau ou plusieurs [...]*»,³³⁴ woraus Batissier schloss: «*Il avait l'intention de peindre sur une grande toile des courses de chevaux dans le style antique. Il traita d'abord ce sujet en petit avec beaucoup de bonheur. La composition en est aussi vigoureuse que la couleur en est fine et brillan-*



Abb. 24
Théodore Géricault
Préparatifs d'une exécution capitale à Rome, 1817
Feder über Bleistift auf dünnem Velin,
26,5 x 39,8 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

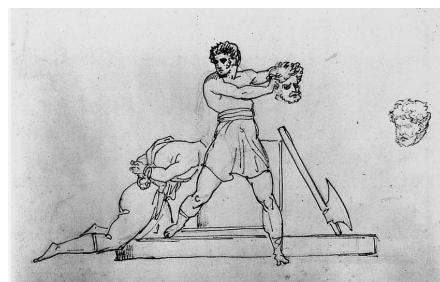


Abb. 25
Théodore Géricault
Exécution capitale à Rome, 1817
Feder über Bleistift auf Velin, 15,5 x 23,9 cm
Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 26
Théodore Géricault
Nympe et Satyre, 1817
Schwarze Kreide, Feder, Lavis und Gouache über
Bleistift auf braunem Velin, 18,7 x 23,7 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 27
Théodore Géricault
Couple antique, 1817
Schwarze Kreide, Feder, Lavis und Gouache über
Bleistift auf braunem Velin
Privatbesitz



Abb. 28
Théodore Géricault
Couple antique sur lit, 1817
Schwarze Kreide, Feder, Lavis und Gouache über
Bleistift auf braunem Velin, 8,7 x 22,4 cm
Zürich, Privatsammlung



Abb. 29
Bartolomeo Pinelli
Szene aus der Scuola di Priapo, 1810
Radierung
Rom, Istituto Nazionale della Grafica

te.»³³⁵ Seine These, Géricault hätte das Rennen der Barberi auf einer riesigen Leinwand darstellen wollen, hielt sich deshalb hartnäckig bis in die Gegenwart.³³⁶ Viel Zeit hätte der Künstler jedenfalls nicht gehabt, um dieses Projekt voranzutreiben, denn bereits am 19. März, also rund sechs Wochen nach dem Rennen der Barberi, erhielt er ein Visum für das Königreich Neapel.³³⁷ Das bedeutet, dass er die Reise dorthin schon plante, als er noch mitten in seiner Bildsuche für das hypothetische Riesenwerk war. Eitner bemüht sich, diesen Widerspruch zu lösen, indem er Géricault nach dem Aufenthalt in Neapel das Projekt zu den Barberi wieder aufnehmen lässt,³³⁸ während Whitney Eitners These übernimmt und munter ausbaut.³³⁹ Er überzeugt vor allem deshalb nicht, weil er von der Annahme ausgeht, dass Géricault ein riesiges Format mit dem Rennen der Barberi füllen wollte. Diese Leinwand ist aber nirgends belegt sondern lediglich eine Vermutung Batissiers, welche Clément – gefolgt von Eitner – bereitwillig übernommen hat. Whitneys Rekonstruktion der Genese von Géricaults potentiell, in Italien projektierten jedoch nie vollendeten Meisterwerk steht und fällt aber mit der Hypothese einer verlorenen Riesenleinwand. Er fragt sich dabei nie, weshalb weder Dedreux-Dorcy noch Montford, Lebrun oder sonst wer aus Géricaults unmittelbarem Umkreis dieses grossformatige Werk je erwähnt haben, während sie sonst über die Entstehung viel unbedeutenderer Bilder und von manchen Kleinigkeiten bereitwillig Auskunft gaben. So postuliert Whitney, wie bereits Eitner, Géricault habe seine Arbeit an den Barberi während des Neapelaufenthalts unterbrochen.³⁴⁰ Vor dem Hintergrund von Eitners früheren Arbeiten kann diese Argumentation aber kaum überzeugen. Dieser charakterisiert nämlich den Künstler einerseits als impulsiv und spontan und zeigt am *Radeau de la Méduse* Géricaults obsessive Suche nach der idealen Komposition.³⁴¹ Andererseits postuliert er im einzigen, durch die erhaltene Materialfülle zumindest ansatzweise analogen Fall im schöpferischen Prozess einen Unterbruch von über zwei Monaten. Müsste bei einer solchen Annahme Géricault nicht auch nach seiner Ankunft in Paris an den Barberi weitergearbeitet haben? Schliesslich schuf er damals auch die Lithographie *Bouchers de Rome* (Abb. 45),³⁴² die drei Italienischen Landschaften³⁴³ und den Rindermarkt in Harvard.³⁴⁴ So stellt man in jedem Fall fest, dass es keinen konkreten Hinweis auf die von Whitney vermutete Riesenleinwand und auf Géricaults «Projekt» gibt bzw. dass man schlichtweg nicht wissen kann, ob es diese überhaupt je gegeben hat. Die Existenz einer solch grossformatigen Leinwand wird aber von Clément, Eitner und Whitney unter anderem deshalb angenommen, weil sie damit den Künstler erneut als «romantischen Klassizisten» qualifizieren können: So ging Clément von der Vermutung aus, dass sich die Komposition in drei Stadien von *La Mossa* in Baltimore (Abb. 30)³⁴⁵ über *La Mossa* im Louvre (Abb. 31)³⁴⁶ bis zur Skizze im Getty Museum (Abb. 32)³⁴⁷ entwickelte.³⁴⁸ Eitner sieht ebenfalls *La Mossa* in Baltimore am Anfang, lässt ihr aber *La Ripresa* in Lille (Abb. 33)³⁴⁹ und die Skizze im Getty folgen, deren Essenz er in der Pause im Louvre (Abb. 34)³⁵⁰ sieht. Diese Pause hält er für die letzte Stufe der klassizistisch heroischen Bildlösung, gegen die der Künstler, quasi als korrektive Reaktion, *La Mossa* im Louvre setzte.³⁵¹ Whitney schliesslich sieht am Anfang der Arbeiten zu den Barberi das Aquarell zu *La Mossa* in Baltimore.³⁵² Darauf lässt er die Fassungen von Baltimore und Lille folgen und setzt die kleine Ölskizze im Getty und die Fassung im Louvre an den Schluss.³⁵³ Indem Clément, Eitner und Whitney die hypothetische Bildgenese von der Beobachtung des täglichen Lebens zur antikisierenden, heroischen Komposition hin rekonstruieren, stellen sie Géricaults Wandel vom Realisten zum Klassizisten dar – und zeigen damit eine Entwicklung vom subversiven Künstler zum konservativen, politisch harmlosen Mitglied ihrer eigenen Reihen. Wie dem auch sei, der Künstler war jedenfalls vom Rennen der Barberi fasziniert und hat abgesehen von den Vorarbeiten zum *Radeau de la Méduse* zu keinem weiteren Thema derart viele Skizzen, Studien, autonome Zeichnungen und Entwürfe in Öl geschaffen. Bazin listet im ganzen über 80 Arbeiten auf, wobei er die kleine unscheinbare Notiz im Zürcher Skizzenbuch (Folio 72v) ignoriert, dafür einige zweifelhafte Fälle als eigenhändige Arbeiten klassifiziert.³⁵⁴ Vielleicht lässt sich gar keine lineare Entwicklung rekonstruieren, vielleicht hat Géricault tatsächlich verschiedene Lösungen gleichzeitig, das heisst innerhalb desselben Tages oder derselben Woche, verfolgt. Tatsache ist jedenfalls, dass er damals nicht ernsthaft an die Verwirklichung eines Gemäldes denken konnte, das in seinem Format dem *Radeau de la Méduse* entsprochen hätte. Schliesslich hatte er andere Pläne, und die führten ihn nach Neapel.

1.5. Neapel

Die Reise nach Neapel war seit jeher ein besonderes Erlebnis. Der Golf mit dem Vesuv, die überfluteten Ruinen bei Baiae und Vergils Grab, die bewaldeten Gestade des Averner Sees, wo Aeneas in die Unterwelt hinabgestiegen sein soll, und die Jahr um Jahr immer grösser werden den Ausgrabungen Pompejis, ja auch die Küste Sorrents und die Tempel Paestums waren neben zahlreichen weiteren Sehenswürdigkeiten durch Stichwerke der Piranesi und des Abbé de Saint-Non genauso ins visuelle Bewusstsein der Fremden gedrungen wie die Monumente Roms.³⁵⁵ Zudem kündeten unzählige Gouachen und Aquarelle von Giovan Battista Lusieri (ca. 1755–1821), Pietro Fabris (1759–1779), Xavier della Gatta (1777–1827) und Louis Ducros, nebst jenen weniger bekannter Meister, seit Generationen von der arkadischen Schönheit des Königreichs Neapel, sodass der Reisende beinahe elysische Zustände erwarten musste.³⁵⁶ Selbst Seume, der in der Regel nüchtern und pragmatisch blieb, war beim Anblick des Golfes mit dem Vesuv überwältigt:

«Dies ist also das schöne, reiche, selige Kampanien, das man, seit dem es so bekannt ist, zum Paradies erhoben hat; für das die römischen Soldaten ihr Kapitol vergessen wollten. Es ist wahr: Der Strich zwischen Aversa, Capua, Caserta, Nola und Neapel, zwischen dem Vesuv, dem Gaurus und den hohen Apenninen oder das sogenannte Kampanerthal, ist von allem, was ich in der alten und der neuen Welt bis jetzt gesehen habe, der schönste Platz, wo die Natur alle ihre Gaben bis zur höchsten Verschwendung ausgegossen hat. Jeder Fussbreit trieft von Segen [. . .] der Arbeiter erntet dreifach auf dem nehmlichen Boden in Fülle Obst und Wein und Weizen; und alles ist üppig, ewig jugendliche Kraft.»³⁵⁷

Im Frühjahr 1817 brach auch Géricault nach Neapel auf.³⁵⁸ Ein entsprechender Eintrag im *Registre des Passeports visés* auf der französischen Botschaft zu Rom ist vom 19. März datiert.³⁵⁹ Wer ihn begleitet hat, verraten die Römer Archive nicht. Auch kennt man den genauen Verlauf der Reise nicht, doch kann man vermuten, dass sie wie üblich durch die pontischen Sümpfe über Terracina, Fondi und Capua geführt und kaum länger als vier Tage gedauert hat.³⁶⁰ Der Weg war nicht ungefährlich, denn vor allem die Gegend um Terracina und Fondi wurde damals von Briganten kontrolliert. So schilderte Seume, wie er entlang jener Strasse nach Sessa einige bis auf die Zähne abgedörnte Menschenköpfe, Zeugen von Überfällen, an den Felsen befestigt sah, und dass der Weg von Capua nach Caserta den sicheren Tod bedeutete,³⁶¹ während George Mallet von Überfällen mit tödlichem Ende berichtete.³⁶² Lady Morgan nannte in ihrer aufklärerisch-kritischen Reisereportage sogar die Verantwortlichen für diese Situation.³⁶³

Géricaults Aufenthalt in Neapel dauerte rund zwei Monate, von Ende März oder Anfang April bis Ende Mai 1817.³⁶⁴ Die einzigen Werke, die dies belegen, sind die Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch (Fos. 6–10, 12–13, 15, 18–32, 34–39, 44, 48–50, 82, 83, 85–91v). Sie geben einen ungefähren Eindruck von seiner Tätigkeit und seinen Interessen während der wenigen Wochen in der *Campagna felice*. Es sind nebst wenigen Bildnissen Zeichnungen von Antiken und Gemälden im *Real Museo Borbonico*, von den Tempeln in Paestum und von Gebäuden in Neapel. Davon fallen vor allem die zahlreichen architektonischen Studien auf, weil Géricault bis dahin kaum Interesse an Gebautem gezeigt hat, und so ist verwunderlich, dass er in Neapel plötzlich Gefallen an der lokalen Architektur finden konnte. Die Antwort dafür liegt in den Archiven Neapels: In der Vesuvstadt angelangt hat Géricault bald das *Real Museo Borbonico* (Abb. 35–36) besucht und sich um eine Erlaubnis bemüht, darin kopieren zu dürfen. Um diese zu erlangen, musste er sich dem französischen Botschafter vorstellen oder ihm zumindest ein schriftliches Gesuch zu seinem Anliegen vorlegen. Der französische Gesandte war damals Raymond-Jacques-Marie, Duc de Narbonne-Pelet (1771–1855), dessen Gattin der Künstler bereits in Florenz kennengelernt hatte, aber aufgrund ihrer frühen Abreise sicher nicht in Neapel getroffen hat.³⁶⁵ Nun sind zwar keine Schreiben Narbonne-Pelets zu Géricaults Gesuch überliefert, von zahlreichen anderen Künstlern aber sind in den Archiven der ehemaligen französischen Gesandtschaft auf dem *Archivio di Stato* in Neapel solche Dokumente erhalten.³⁶⁶ Die eigentlichen *Permessi* werden hingegen noch heute im *Archivio Storico* der *Soprintendenza Archeologica* in Neapel aufbewahrt, darunter auch jenes für Théodore Géricault vom 21. April 1817, das wie folgt lautet:

«Signore,

Il Signor Jericault (sic) desiderando di farre (sic) de disegni dalle Antichità di Pompei, e dagli oggetti esistenti (sic) nel Real Museo Borbonico; disporrà, Sig.r Direttore, ebe (sic) presentandosi ai custodi di quegli scavi, e del Museo, non vi L'incontri affaio lo alcuno, avendogliene (sic) io accordato il permesso.

Il Segretario di Stato

Ministro degli affari Interni

*signiert: Don Emanuele Parisi»*³⁶⁷

Am selben Tag erhielten auch Jean-Baptiste Vinchon, Louis-Nicolas-Marie Destouches, ein «Signor Saily» und ein «Signor Sharp» eine gleichlautende Erlaubnis.³⁶⁸ Während von Saily und Sharp weder weitere Indizien für eine mögliche Bekanntschaft mit Géricault, noch zusätzliche Spuren zu ihrer künstlerischen Tätigkeit auszumachen sind, gibt es diesbezüglich konkrete Hinweise zu Vinchon und Destouches.

Louis-Nicolas-Marie Destouches (Abb. 37) stammte aus Paris. Sein Vater, Charles-Nicolas-Laurent Destouches de Migneux, war ein höherer Finanzbeamter unter Bonaparte, sein älterer Bruder 1813 war als Offizier der Grande Armée bei Löwenberg in Schlesien gefallen. Destouches trat 1805 in die Ecole des Beaux-Arts ein und wurde dort wie Pierre-Anne Dedreux Schüler von Charles Percier (1764–1838). 1813 gewann er den Grossen Rompreis in der *Architecture* und wurde so Pensionär der Villa Medici in Rom, wo er zusammen mit Jean-Baptiste Vinchon am 7. April 1816 eingetroffen ist.³⁶⁹ Später durchlief Destouches eine glänzende Karriere, wurde 1826 «Architecte des bâtiments civils», 1828 «Chargé des travaux du musée» (Louvre) und 1832 «Architecte du Panthéon», wo er seit 1846 grössere Arbeiten durchführte. Er hatte 1829 ein imposantes Projekt zum Ausbau der Place de la Concorde vorgelegt, das schon bewilligt war, aber durch die Juli-Revolution (1830) zerschlagen wurde. Unter Louis-Philippe wendete er sich schliesslich dem einträglichen Geschäft der Errichtung zahlreicher Hôtel-particuliers zu und wurde 1841 zum *Chevalier de la Légion d'Honneur* ernannt.³⁷⁰ Dass Destouches heute zu den vergessenen Grössen des neunzehnten Jahrhunderts gehört, ist dem geringen Interesse an der französischen Architektur der Restauration und der Juli-Monarchie zuzuschreiben.



Abb. 30

Théodore Géricault

La Mossa, 1817

Öl auf Papier über Leinwand, 44,5 x 59,5 cm
Baltimore, The Walters Art Gallery



Abb. 31

Théodore Géricault

La Course de chevaux libres: La Mossa, 1817

Öl auf Papier über Leinwand, 45,0 x 60,0 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 32

Théodore Géricault

La Course de chevaux libres, 1817

Öl auf Papier über Leinwand, 19,9 x 29,1 cm
Los Angeles, The John Paul Getty Museum



Abb. 33

Théodore Géricault

La Course de chevaux libres, 1817

Feder über Bleistift auf Transparentpapier, 29,5 x 46,0 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 34
Théodore Géricault
La Ripresa, 1817
Öl auf Papier über Leinwand, 45,0 x 60,0 cm
Lille, Musée des Beaux-Arts

Jene ist seit der Moderne mit dem Ruf verwegener Geschmacklosigkeit behaftet und äusserst ungünstig zwischen den glanzvollen Epochen der beiden *Empires* situiert, weshalb sie für die Forschung anscheinend noch immer unattraktiv ist. Vielleicht vermag die Verbindung mit Théodore Géricault die Neugierde auf Destouches zu wecken, schliesslich war er zu Lebzeiten eine der bedeutenderen Persönlichkeiten in der französischen Architekturszene. Zudem wurde seine Gattin, Armande-Edmée Charton (1787–1831), 1816 von Ingres in einer meisterhaften Bildniszeichnung festgehalten.³⁷¹ Destouches lernte Dedreux wohl während seiner Studienjahre kennen, und jener war, wie bereits erwähnt, mit Géricault gut bekannt.

Da Destouches zusammen mit Vinchon in Rom eingetroffen ist und sich dort mit ihm auf der Botschaft eingetragen hat, darf man vermuten, dass die beiden gemeinsam nach Italien gereist sind und miteinander freundschaftlich verbunden waren. Seit 1995 ist bekannt, dass Géricault in Neapel ein Bildnis von Vinchon ins Zürcher Skizzenbuch gezeichnet hat (Folio 12).³⁷² Vermutlich hat Géricault Vinchon und Destouches bereits in Rom getroffen, doch fehlen hierfür die nötigen Belege. Weder Destouches noch Vinchon liessen sich für einen Pass nach Neapel im *Registre des Passeports visés* in Rom eintragen, wie dies Géricault getan hat, doch erwies sich dieses Register bereits früher als unvollständig.³⁷³ Ein Dokument, das auf eine gemeinsame Reise der drei schliessen liesse, ist aber mit Géricaults Passkopie vom 23. Mai 1817 gegeben.³⁷⁴ Am gleichen Tag liess sich nämlich auch Destouches einen Pass bei der Präfektur in Neapel ausstellen, und zwar mit der Géricaults Pass vorangehenden Nummer.³⁷⁵ Die Kopie von Vinchons Pass hingegen fehlt.³⁷⁶

Damit ist ein weiterer Gefährte bestimmt, mit dem sich Géricault in Neapel aufgehalten hat. Dieser war Architekt und so ist es naheliegend, dass er Géricault auf die Besonderheiten der neapolitanischen Paläste, auf die Eleganz eines Renaissance-Kreuzgangs und auf die zeitlose Schönheit der antiken Tempel in Paestum aufmerksam machte. Mit ziemlicher Sicherheit haben die beiden gemeinsam mit Vinchon die königlichen Sammlungen im *Museo Borbonico* besucht und Ausflüge in die nähere Umgebung unternommen. Ein Brief des Architekten an den Maler François-Joseph Navez (1787–1869) vom 25. Juli 1820 belegt,³⁷⁷ dass Géricault auch nach seiner Rückkehr aus Italien mit Destouches freundschaftlich verbunden blieb. Ein weiterer Hinweis darauf dürften zudem zwei Géricault-Zeichnungen sein, die 1891 von Destouches' Sohn dem Louvre vermacht wurden.³⁷⁸

Neben Destouches war, wie bereits erwähnt, Jean-Baptiste Vinchon mit Géricault in Neapel. Er war der älteste von den drei Gefährten. Vinchon hatte beim David-Schüler Gicchini-Giuseppe Serangeli (1768–1852) und an der Pariser Ecole des Beaux-Arts unter David studiert. 1814 hat er den *Prix de Rome* in der *Peinture Historique* gewonnen und traf mit Destouches zusammen im April 1816 in Rom ein.³⁷⁹ 1819 kehrte er nach Paris zurück und wurde seit 1830 von Louis-Philippe gefördert und mit zahlreichen Staatsaufträgen bedacht. So schuf er zum Beispiel Dekorationsmalereien im Louvre und in der Pariser Börse, sowie Fresken in Pariser Kirchen und in verschiedenen Provinzmuseen. Sein Werk ist heute ebenfalls zum grössten Teil vergessen, doch bewahrte ihm eine Bildniszeichnung von Ingres wenigstens ein historisches Interesse. Das von Naef vorgelegte Blatt (Abb. 71)³⁸⁰ zeigt nur bedingt eine Ähnlichkeit mit Géricaults Porträt auf Folio 12 im Zürcher Skizzenbuch, doch ein von Jean Alaux (1787–1864) gemaltes Bildnis in der Villa Medici (Abb. 72) beseitigt jeden Zweifel.³⁸¹ Die Identität Vinchons ist auf Alaux' Porträt durch eine zeitgenössische Inschrift gesichert, die Physiognomie stimmt mit jener auf Géricaults Zeichnung eindeutig überein. Die gleichzeitige Nennung Vinchons unter den *Permessi per disegnare* zusammen mit Géricault und Destouches weist ebenfalls auf eine Bekanntschaft der beiden Maler hin, was die Identifikation des von Géricault porträtierten Mannes wiederum unterstützt.

Die drei besuchten das *Museo Borbonico* und wohl auch die Ausgrabungen in Pompeji, wie einige Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch belegen. Das *Museo Borbonico* war damals eines der fortschrittlichsten Museen Europas. Im *Palazzo dei Vecchi Studi*, dem Universitätsgebäude aus dem siebzehnten Jahrhundert, vereinigte es seit 1816 unter einem Dach sämtliche Antiken und die Gemäldesammlung der Farnese zusammen mit den Funden aus Pompeji und Herculaneum, die königliche Bibliothek, das Observatorium und die königliche Kunstakademie.³⁸² Es wurde mit wenigen Ausnahmen von den napoleonischen Häschern verschont, da man es als Bestandteil der bonapartistischen Besitzungen in Neapel verstand.³⁸³ Nach der Rückkehr Ferdinand des IV. wurde es 1816 in einem Akt dynastischer Verherrlichung zum *Real Museo Borbonico* umbenannt. Damals begann auch der Ausbau des Ostflügels, obwohl die antiken Bildwerke im Erdgeschoss, die griechischen Vasen und Waffen sowie die Gemälde im Westflügel des Obergeschosses bereits nach Plänen Canovas eingerichtet waren.³⁸⁴ Die bedeutendsten Bilder befanden sich im Saal der *Capo d'Opera*, worin alle Meisterwerke der farnesischen Sammlung vereinigt waren: Schedonis *L'Elemosina*, Bellinis *Transfigurazione*, Annibale Carraccis *Pietà*, nebst dem *Hercules am Scheideweg*, Pennis *Heilige Familie* (als Raffael), eine Kopie der *Bridgewater-Madonna* (als Raffael), und *Leo X. mit seinen Nepoten* (als Raffael), Tizians *Danae*, *Maddalena* und *Bildnis Pauls III.*, sowie Parmigianinos *«Columbus»*.³⁸⁵

Géricaults Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch geben einen persönlichen Querschnitt der damals ausgestellten Werke.³⁸⁶ Von den Antiken faszinierten ihn besonders die Reiterstatuen der beiden Balbi (Abb. 86, 105) und so zeichnete Géricault diese Pferdestatuen ganz oder in Teilen nicht weniger als sechsmal (Fos 24, 83v, 87v, 88v).³⁸⁷ Montford überlieferte, dass Géricault aus

Neapel sogar einen Abguss von einem der Pferdebilder mitgebracht habe: «*En ce temps là M. Géricault revenait d'Italie et sans avoir vu les belles têtes de chevaux du fronton du Parthénon, il avait été vivement frappé du caractère déployé par les anciens dans leurs statues équestres, il m'en parlait avec admiration, il avait chez lui la tête en plâtre d'un des chevaux de Balbus. Il n'avait obtenu qu'avec peine de faire mouler cette tête lors de son passage à Naples.*»³⁸⁸

Diese Nachricht überrascht, denn damals wurde die Verbreitung von Kopien nach Objekten im *Real Museo Borbonico* sehr streng kontrolliert und es war praktisch unmöglich, einen Abguss der eifersüchtig gehüteten Kunstschatze zu erhalten. Im Archivio di Stato in Neapel ist nur eine einzige Abrechnung aus der frühen Restauration für einen Abguss erhalten, und diese wurde für die *Testa Carafa* (Abb. 90) im Jahre 1819 ausgestellt.³⁸⁹ Natürlich werden die damals angesehenen Bronzegiesser und Bildhauer Giovanni und Vincenzo de Simone neben Raffaello, Carlo und Alessandro Ciappa wiederholt in den *Permessi per disegnare* und *coppiare* genannt, doch haben sie nicht um Erlaubnis gebeten, Gipse von den Statuen im Museo Borbonico abzunehmen.³⁹⁰ Auch fehlt dieser von Montfort erwähnte Guss im *Inventaire après le Décès de Géricault* vom 23. Juni 1823,³⁹¹ sodass man hier der Überlieferung misstrauen darf, obschon diese Nachricht natürlich auch als Indiz für Géricaults Hartnäckigkeit im Verfolgen seiner Ziele gewertet werden könnte. Chenique jedenfalls glaubt 1997 an die Existenz dieses Gipsabgusses, obwohl er lediglich Montforts Bericht als «Beweismittel» kennt,³⁹² während Whitney diesen Gips sogar als Modell für den einen Pferdekopf in Géricaults *Butteri Romani* in Harvard (Abb. 20)³⁹³ sieht.³⁹⁴ Es ist müssig darauf hinzuweisen, dass manche Pferdeköpfe in Géricaults *Œuvre* einander ähnlich sind, das liegt in der Natur der Dinge, doch wäre man froh zu wissen, weshalb Whitney das Blatt in Harvard, das nota bene mit «*Géricault (sic) à Rome*» bezeichnet ist und demnach 1816 oder 1817 in Rom entstanden sein wird, nach Géricaults Italienaufenthalt datiert und den – nicht gesicherten – Gips nach dem Balbuspferd als Inspirationquelle dafür vermutet. Wie auch immer, Géricault schuf mehrere ausdrucksstarke Pferdedarstellungen im Zürcher Skizzenbuch, wobei seine Kopien nach den beiden Balbi und nach der *Testa Carafa* (Fos 34 und 35) sicherlich zu den besten gehören.

Weitere Antiken zogen Géricaults Interesse auf sich: eine nolanische Grabmalerei (Folio 37),³⁹⁵ ein Dionysos-Sarkophag (Folio 44), attische und unteritalische Vasen (Folio 22 und 23), griechische Waffen (Folio 90) und römische Porträtbüsten (Folio 21). Dazwischen sind immer wieder, teils den antiken Bildwerken gegenübergestellt, Kopien nach alten Meistern zu finden. So fällt besonders die Gruppe mit den damals als authentisch geltenden Raffaels auf: Die *Bridge-water-Madonna* (Folio 20) und die *Madonna del divino Amore* (Folio 18) nebst dem Bildnis *Giulio de Medicis* (Folio 12). Er kopierte auch den Propheten Elias aus Bellinis *Transfigurazione* (Folio 19), Caraccis *Pietà* (Folio 32), Zanguidis *Madonna col Bambino* (Folio 36), das Kind aus Schedonis *Elemosina* (Folio 86 verso) und Parmigianinos *Galeazzo Sanvitale* (Folio 21). Ausserhalb der Museumsmauern zeichnete Géricault Treppenhäuser (Folios 27 und 30) und den Kreuzgang von *S. Maria La Nova* (Folio 55), vielleicht auch die *Mutter mit Kind* (Folio 38) und die *Pupazzi* (Folios 10 und 11). Jene sind möglicherweise nach Cartellini (Abb. 69) entstandene Bilderbögen, die ausserhalb der Marionettentheater aufgehängt waren, um Zuschauer anzulocken. Wie in Rom erfreuten sich damals die Puppentheater Neapels grösster Beliebtheit und wurden auch von Fremden besucht.³⁹⁶ Nebst solcher Unterhaltung bot das Leben in der Stadt dem Fremden eine Vielzahl exotischer Eindrücke,³⁹⁷ wobei der Tenor in den meisten Reiseberichten generell durchaus positiv ist. Neapel hatte seit 1806 rund 2000 Laternen und befand sich nach der Rückkehr der Bourbonen in einem regelrechten Bauboom: das 1816 abgebrannte *Teatro S. Carlo* wurde von Antonio Niccolini neu errichtet, gegenüber dem königlichen Palast entstand *San Francesco di Paola* mit ihrer mächtigen Kolonnade vom Tessiner Architekten Pietro Bianchi (1787–1849), überall in der Stadt wurden neue Paläste erbaut oder auf dem Vomero vereinzelt Villen wie die *Floridiana*.³⁹⁸ Die Armut wurde kaum zur Kenntnis genommen, und wenn, dann wurde sie pittoresk verschleiert oder verharmlost, wie zum Beispiel bei Forsyth:

«*If Naples be a 'paradise inhabited by devils', I am sure it is by merry devils indeed. Even the lowest class enjoy every blessing that can make the animal happy – a delicious climate, high spirits, a facility of satisfying every appetite, a conscience which gives no pain, a convenient ignorance of their duty, and a church which ensures heaven to every ruffian that has faith. Here tatters are not misery, for the climate requires little covering; filth is not misery to them who are born to it; and few fingerings of macaroni can wind up the rattling machine for the day.*»³⁹⁹

Nur kritische Gemüter wie Lady Morgan oder Seume bemerkten die soziale Verelendung weiter Teile der Bevölkerung, auf deren Kosten die Lebensfreude des Hofes und die Prachtentfaltung der Kirche gingen, wobei Lady Morgan darin sogar die Ursache für die notorische Kleinkriminalität der Neapolitaner erkennen wollte.⁴⁰⁰

In Neapel und Rom zeichnete Géricault zum ersten Mal sozial benachteiligte Menschen. Es sind Mütter mit Kindern und sogenannte «paysans», wohl aber eigentlich *Lazzaroni* und kleine Gauer.⁴⁰¹ Zeitgenössische Reiseberichte legen nahe, dass er ihnen in Neapel auf Schritt und Tritt begegnen konnte. Seume war sogar so sehr von Bettlern geplagt, dass er auf der Strasse jeden dritten Menschen für einen solchen hielt.⁴⁰² Es lässt sich aber nicht mit Sicherheit bestimmen, ob Géricault diese Leute aus Mitleid zeichnete oder lediglich aus Neugierde über ihre «exotische» Lebensart. Immerhin stammte er aus gutbürgerlichen Verhältnissen, betrachtete sich als



Abb. 35
Anonym
Il Real Museo Borbonico, um 1820
Lithographie
Neapel, Soprintendenza Archeologica



Abb. 36
Anonym
Innenansicht vom Real Museo Borbonico, 1824
Radierung aus Niccolinis «Real Museo Borbonico»
Neapel, Soprintendenza Archeologica



Abb. 37
Anonym
Bildnis Louis-Nicolas-Marie Destouches, 1813
Öl auf Leinwand, 47 x 37 cm
Rom, Académie de France à Rome, Villa Medici



Abb. 38
E. Finden nach E.F. Batty
Neapel von der Mole aus, 1817
Stahlstich
Zürich, ETH Bibliothek



Abb. 39
François Mazois
Blick auf die Via dei Sepolcri vor der Porta Ercolano, um 1816
Radierung
Zürich, ETH Bibliothek

vermögend, was er auch wiederholt betonte,⁴⁰³ und zeigte Gefallen an gehobenem Umgang, wie der Opernbesuch in Florenz belegt. Er stand eigentlich über jenen, die er am Boden hockend (Folio 38) und in Mäntel gehüllt, verkrüppelt und von Kindern verlacht darstellte. Seine Zeichnungen beweisen aber, dass er bereits in Italien – aus welchen Gründen auch immer – jene Probleme wahrnahm, welche er vier Jahre später in London in seinen *Various Subjects drawn from Life* auf Stein zeichnen sollte.⁴⁰⁴ Die Intensität von Géricaults Handschrift und die Häufung seiner in Neapel entstandenen Blätter verraten auch eine gesteigerte Aufmerksamkeit, die er hier entwickelt hat. Auf Folio 26 des Zürcher Skizzenbuches ist eine Ansicht der Stadt mit dem Castel Nuovo im Vordergrund und dem Kloster S. Martino rechts hinten auf dem Vomero zu sehen. Der Künstler wählte einen ähnlichen Standpunkt wie Schinkel (1781–1841) auf seiner ersten Italienreise,⁴⁰⁵ Miss Batty (Abb. 38), William Turner und 1842 Ruskin.⁴⁰⁶ Der Blick auf die Stadt von der Mole oder einem Schiff aus war damals relativ neu. Weitaus häufiger wurde – wohl auch aus praktischen Gründen – die Aussicht von einem Standpunkt in der Stadt auf den Golf hinaus dargestellt.⁴⁰⁷ Es ist die einzige Zeichnung, bei der Géricault eine Ortsangabe «à Naples» angebracht hat, als ob es schwierig wäre, diese aufgrund seiner Darstellung zu erkennen.⁴⁰⁸ Der Blick auf Neapel mit dem Gewimmel und der fröhlichen Buntheit einer blühenden Hafenmetropole muss ihn tief beeindruckt haben, denn diese Stadtansicht ist eine Ausnahme in seinem Œuvre.

Für seine gesteigerte Aufmerksamkeit in Neapel sind auch einige Bildnisse charakteristisch, von denen allerdings nur jenes von Vinchon mit Sicherheit bestimmt werden kann. Obwohl er die ehemalige Opernsängerin Céleste Meuricoffre-Coltellini kannte, schliessen die uns erhaltenen Bildnisse der Diva und ihr Alter zum Zeitpunkt von Géricaults Besuch in Neapel aus, dass sie in einigen der Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch gemeint sein könnte.⁴⁰⁹ Céleste Meuricoffre war in ihren jungen Jahren eine der besten Mezzo-Sopranistinnen ihrer Zeit und feierte grossartige Auftritte an den bedeutendsten Häusern in Mailand, Neapel und Wien, wo sie 1785 mit Mozart zusammentraf.⁴¹⁰ 1792 heiratete sie den aus der Schweiz stammenden Genueser Banquier Jean-Georges Meuricoffre (1760–1809), Goethes Banquier in Neapel.⁴¹¹ Mit ihm lebte sie dort, von politisch bedingten Unterbrechungen abgesehen, seit 1792 und führte ein sehr kultiviertes Haus, die Villa Fiorita. Ihr Enkel Georges Meuricoffre (1819–1880) beschrieb ihr Auftreten folgendermassen: «La maison devint bientôt le centre des beaux-arts et le rendez-vous d'une société d'élite, monde charmant auquel Mme Meuricoffre présidait avec l'esprit d'une femme supérieure et avec le charme d'une modestie parfaite. Toutes les nationalités se rencontraient dans son salon. Les artistes les plus distingués se plaisaient à y venir.»⁴¹²

Mme Céleste zeichnete selbst und war unter anderem mit Baron Gros befreundet und mit Anne-Louis Girodet-Trioson und Léopold Robert bekannt.⁴¹³ Von Baron Gros wurde Céleste Meuricoffre der junge Géricault empfohlen, den sie in ihrem Brief an den Meister als galant und viel beschäftigt schilderte: «[Géricault] n'a pas beaucoup profité de notre société, du moins pas autant que nous l'eussions désiré. Il na pas manqué de ressources de toute espèce, et d'ailleurs ses courses et ses occupations d'artiste ne lui laissent pas de temps de rester. Sa physiognomie promet beaucoup de génie, et votre assertion à cet égard ne me laisse aucun doute, [. . .] je lui ai trouvé un très joli ton et des manières fort obligeantes. Nous avons tout été charmés de le connaître et de lui parler de vous.»⁴¹⁴

Géricault war in seinen «courses et occupations d'artistes» demnach nicht untätig, er hat wahrscheinlich weitere Künstler in Neapel getroffen, die dort residierten oder sich nur vorübergehend dort aufhielten,⁴¹⁵ und er besuchte sicherlich die Ruinen Pompejis und Paestums.⁴¹⁶ Im Zürcher Skizzenbuch hat er eines der römischen Grabmonumente vor der Porta Ercolano gezeichnet (Folio 39), wie sie bereits damals dem Besucher bei der Ankunft von Westen in grosser Zahl begegneten (Abb. 39). Ein Abstecher nach Pompeji gehörte zum Standardprogramm jedes Fremden, denn der wunderliche Ort war von Neapel aus in drei Stunden leicht erreichbar.⁴¹⁷ «Ce que j'ai vu de plus curieux dans mon voyage, c'est Pompéi; on se sent transporté dans l'antiquité» schrieb Stendhal 1817, der von diesem Ort derart fasziniert war, dass er ihn sieben Mal aufsuchte.⁴¹⁸ Auch Goethe besuchte die verschüttete Stadt wiederholt und hinterliess seither oft zitierte Zeilen.⁴¹⁹ Die antiken Ruinen boten dem Fremden manche Überraschung (Abb. 40) und es ist verständlich, dass Géricault sowohl von der morbiden Atmosphäre der verschütteten Vesuvstädte als auch von deren Kunstreichtum fasziniert war. Immerhin besass er Tommaso Pirrolis fünfbandiges Werk *Le Antichità di Ercolano*, das er möglicherweise auf seiner Italienreise erworben hat und worin viele der hier aufgefundenen Antiken abgebildet sind.⁴²⁰ Eine Sensibilität für das Vergängliche lässt sich ebenfalls von der Zeichnung des antiken Grabmonuments ableiten, gab es doch wahrlich malerischere Ecken innerhalb der Ruinenstadt, die er hätte festhalten können.⁴²¹ Géricault war aber nicht der einzige, der antike Gräber zeichnete, denn die gleiche Nekropole wurde auch von Turner wiederholt dargestellt.⁴²² Das damalige Ausmass der freigelegten Ruinenstadt ist auf Romanellis Plan festgehalten.⁴²³ Während nun Pompeji vor allem durch die Franzosen zwischen 1799 und 1815 weiträumig ausgegraben worden war, gab es in Herculaneum noch nicht viel zu sehen.⁴²⁴ Hingegen war eine Exkursion nach Paestum sowohl wegen der malerischen Fahrt als auch wegen der Tempel besonders lohnend.⁴²⁵ Paestum konnte man damals mit der Kutsche von Neapel aus in eineinhalb Tagen erreichen.⁴²⁶ Von Salerno herkommend «ward das Land immer flacher und wüster, wenige Gebäude deuteten auf kärgliche Landwirtschaft. Endlich ungewiss, ob wir durch Felsen oder Trümmer führen,

konnten wir einige grosse länglich-viereckige Massen, die wir in der Ferne schon bemerkt hatten, als überbliebene Tempel und Denkmale einer ehemals so prächtigen Stadt unterscheiden. [...] der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen, denn ich befand mich in einer völlig fremden Welt,» umschrieb Goethe seine ersten Impressionen. «Bei trübem Wetter machen diese einsam liegenden Heiligtümer der griechischen Vorwelt einen höchst melancholischen Eindruck» meinte Schinkel.⁴²⁷ Goethe empfand sogar, «dass uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulen lästig, ja furchtbar erscheinen»⁴²⁸ müssten. Doch so «ungemein wohlthätig» wie Schinkel «bei reiner Himmelsbläue [...] Form und die köstlich warme Farbe» dieser Ruinen wahrgenommen hatte, muss sie auch Géricault erlebt haben.⁴²⁹ Die Tempel Paestums wurden erst im frühen 18. Jahrhundert durch Constantino Gatta ins Bewusstsein gebildeter Europäer gerückt.⁴³⁰ Ihr Aussehen drang in wenigen Jahren durch die Berichte und Stichwerke von Dumont, D'Hancerville, Saint-Non (Abb. 41), Piranesi und Lalande schnell an eine interessierte Öffentlichkeit, die sich zunächst allerdings mit den neu entdeckten griechischen Bauwerken recht schwer tat.⁴³¹ Durch die Revolutionsarchitektur und mit dem *Empire* veränderten sich die Architektur-Prämissen, sodass die korrekte dorische Säulenordnung (ohne Basis) weitgehend akzeptiert wurde, ja in den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gelangten die Tempel Paestums sogar nebst dem Parthenon und den griechischen Tempeln Siziliens in den kanonischen Formenschatz der Architekten. Jeder, der etwas auf sich hielt, musste also diese Ruinen gesehen haben.⁴³² Darum mochte auch Louis-Nicolas-Marie Destouches, Rompreisträger und Pensionär der Villa Medici, sich diese Monumente sicher nicht entgehen lassen. Man kann vermuten, dass Géricault mit ihm und Jean-Baptiste Vinchon zusammen den Abstecher nach Paestum unternommen hat. Dort zeichnete er in seinem Skizzenbuch vier verschiedene Ansichten der Tempel (Fos. 48–50). Dabei wählte er nicht den altertümlichsten, früheren Hera-Tempel I, sondern den «klassischer» wirkenden, weil eben jüngeren Athena-Tempel und den Hera-Tempel II. Es fällt auf, dass er dabei die Landschaft völlig ignorierte, also die grössere räumliche Situation der Bauten, wie sie üblicherweise bei Piranesi oder Saint-Non mitabgebildet wurde, nicht beachtete und sich lediglich auf die Ruinen konzentrierte. Dies zeigt sein selektives Vorgehen, das ihn in Paestum wohl seine stärkste Architekturzeichnung schaffen liess. Als wäre er Kenner der Materie – oder durch einen Architekten angewiesen worden – rückt er mit seinem nach Westen gerichteten Blick in den inneren Peridromos des jüngeren Hera-Tempels – und damit dem Bau an die Seele. Was bei Piranesi immer ins Gigantische, durch erdrückende Schwärze ins Vorzeitlich-Unheimliche gesteigert ist, wirkt hier sachlich und nüchtern, aber nicht unbeteiligt, und ist schlicht, rasch und souverän erfasst. Auch braucht Géricault keine effekthaschenden Staffagen wie Piranesi, Saint-Non und später Klenze,⁴³³ ihm reicht der beige Papiergrund, ein flüssigluftiges Lavis und etwas Weiss der Gouache, um ein Blatt von fesselndster Intensität zu schaffen.

Die Ansicht des Athena-Tempels (Folio 48), welche den Bau im Gegenlicht und damit am späten Nachmittag zeigt, ist ebenfalls in grosszügigen Lavis ausgeführt, wobei Géricault eine vergleichbare Wirkung erzielte wie Caspar David Friedrich bei seiner Dortmunder Ansicht des Juno-Tempels in Agrigent.⁴³⁴ Er besass zudem *Les Ruines de Paestum ou Posidonia* von Claude Mathieu Delagardette,⁴³⁵ das ein gewisses Interesse an den Ruinen Paestums belegen mag. Es ist nicht klar, wozu er diese Publikation, die an Altertumsforscher und Architekten gerichtet war, wohl brauchen mochte. Wollte er die verschiedenen Auf- und Grundrisse und Rekonstruktionen der paestanischen Tempel studieren, um «korrekte» Architekturen in seinen Historienbildern darzustellen? Im Hintergrund der *Barberi* im Louvre (Abb. 31) ist ein unsicher definierter, «dorischer» Tempel zu sehen.⁴³⁶ Möglicherweise war diese Anschaffung auf Destouches Rat getätigt worden oder vielleicht dessen Geschenk, doch stösst man hiermit auf jene Spekulationen, denen die Überlieferung klare Grenzen entgegensetzt. Neben den Ruinen Paestums, Pompejis und Herculanaeums wird sich damals den drei Gefährten ebenfalls eine Besteigung des Vesuvs angeboten haben, zumal dieser im Frühjahr 1817 in geringem Masse aktiv war, doch sind auch davon keine Aufzeichnungen erhalten.⁴³⁷

Géricaults Aufenthalt am Golf von Neapel dauerte nur etwa zehn Wochen. Am 3. Juni war er schon abgereist «sans me faire voire de ses ouvrages», wie Céleste Meuricoffre bedauerte,⁴³⁸ denn am 23. Mai hatte er sich zusammen mit Destouches (und wohl auch mit Vinchon) auf der Polizeipräfektur bereits einen Reisepass für Rom besorgt.⁴³⁹ Darauf gab er sein Alter wie schon am 19. März mit 24 Jahren an, obwohl er damals bereits 25 Jahre alt war, und nennt seine Qualifikationen als «possidente» – Besitzer. Destouches hingegen figuriert in der selben Rubrik als «architetto». Was Géricault mit seiner Verjüngung und mit dem Status des Vermögenden erreichen wollte, ist nicht bekannt. Vermutlich vereinfachte ihm der Status einfach die Reiseformalitäten und verhinderte mögliche Schikanen, die ihm als «artiste» wohl eher widerfahren wären. Das Interessante an diesem Pass ist, dass wir damit den ersten Steckbrief des Künstlers haben. Zugegeben, die Informationen sind karg, doch war bislang kein zeitgenössisches Dokument bekannt, das Géricaults physische Erscheinung beschreibt. Gewiss, Bruno Chenique hat erst kürzlich eine Zeichnung Horace Vernets (1789–1863) vorgelegt, auf der der kranke Künstler neben seinem Nachtopf steht.⁴⁴⁰ Doch kann man darauf nicht viel von seiner Figur erkennen, weil Géricault mit Kopftuch und bis unters Kinn verhüllt dargestellt ist. Ansonsten sind nur Brustbilder bekannt, aber keine Ganzfigurenporträts. Die Passkopie aus Neapel indessen enthält Informationen zu Grösse – «regolare» –, Gesichtsform – «ovale» – und Haar – «rasa». Ob die



Abb. 40
François Mazois
Besucher in den Ruinen von Pompeji, um 1816
Radierung
Zürich, ETH Bibliothek



Abb. 41
Paulo Antonio Paoli
Vestustissima Urbis Paesti [...], 1784
Radierung aus Paolis «Paesti quod Posidoniam etiam dixere pudera [...]»
Neapel, Soprintendenza Archeologica

dritte Bemerkung darauf schliessen lässt, dass Géricault schon damals Ansätze zu einer Glatze zeigte? Schliesslich sind nach 1816 nur Darstellungen von ihm bekannt, auf denen sein Kopf verhüllt ist. Das jugendliche, 1816 entstandene Porträt von Alexandre Colin (1798–1873) (**Abb. 1**) stellt den Künstler zwar mit dicken, dunklen Locken dar, doch zeigt seine Totenmaske in Montpellier einen kahlen Schädel.⁴⁴¹

Am 23. Mai besorgten sich neben zahlreichen Italienern zwei Franzosen, ein «*Monsieur Lamberti*» und «*ein Capitano Charton*» einen Reisepass.⁴⁴² Am gleichen Tag beantragten auch der «*pittore Charles Lockes Eastlake, Inglese*» zusammen mit «*Seymour Kirkup – Inglese – pittore*» einen Pass für Rom. Ist es möglich, dass Géricault mit seinen Freunden in Neapel den beiden Briten begegnet ist, vielleicht sogar mit ihnen zusammen nach Rom gereist ist? Eastlake (1793–1865) war nur zwei Jahre jünger als Géricault. Er hatte ebenfalls Ambitionen zum Historienmaler und war im April 1817 zusammen mit Seymour Kirkup (1788–1880) mit dem Schiff nach Neapel gelangt. Er und Kirkup wollten bereits im Mai wieder nach Rom zurück, wo, wie Eastlake später schrieb, «so viel zu tun» sei.⁴⁴³ Eastlake kannte wohl Destouches und Vinchon von seinen wöchentlichen Besuchen in der Villa Medici, zu denen ihn der damalige Direktor Thévenin schon bald nach seiner Ankunft in Rom eingeladen hatte.⁴⁴⁴ Er wohnte zudem im Künstlerquartier ganz in der Nähe von Géricaults Domizil an der *Via dei Cappuccini* und er war in den vorangegangenen Wintermonaten auf Robert Cockerell (1788–1863) gestossen, den Géricault in England kennen lernen sollte.⁴⁴⁵ Bis jetzt ist noch zu wenig über Eastlakes Italienaufenthalt bekannt, als dass man die Möglichkeit einer Bekanntschaft zwischen ihm und unserem Künstler ausschliessen möchte.⁴⁴⁶ Géricault kehrte aber bestimmt nicht alleine nach Rom zurück, schliesslich schrieb er am 7. Juni an Victor Schnetz: «*Mon cher Victor, nous sommes tous arrivés en très bonne santé et sans que les brigands aient osé interrompre notre paisable retour.*»⁴⁴⁷

Géricault blieb in Neapel rund zwei Monaten lang, was dem durchschnittlichen Aufenthalt damaliger Grand-Tour-Touristen entsprach.⁴⁴⁸ Obwohl seine Spuren jener Zeit weitgehend verwischt sind, ist es möglich, einige seiner Bekanntschaften und Bewegungen nachzuzeichnen. Wären aber die drei Ansichten der Tempel in Paestum im Zürcher Skizzenbuch nicht erhalten, so wäre Géricaults dortiger Besuch nicht bekannt.

1.6. Zweiter römischer Aufenthalt und Rückkehr

Géricault verbrachte die Sommermonate in Rom und Tivoli und entschied sich bereits im September 1817 zur Rückkehr nach Paris. Das aussergewöhnlichste Ereignis während dieser Zeit war das Fest zu Ehren von St. Peter und Paul. In der Nacht vom 29. zum 30. Juni wurde nämlich alljährlich die Kuppel von St. Peter erleuchtet und über der Engelsburg ein imposantes Feuerwerk entzündet, das an die fünftausend Raketen verbrauchte.⁴⁴⁹ Joseph Wright of Derby (1734–1797) hat in einem Gemälde dieses leuchtende Spektakel festgehalten,⁴⁵⁰ welches Goethe in seiner *Italiänischen Reise* beschrieben hat.⁴⁵¹ In einer kleinen, heute verlorenen Zeichnung⁴⁵² hat Géricault die Verehrung der Statue von St. Peter dargestellt, wie sie den nächtlichen Festlichkeiten vorausging und von Thomas in seinem *Un an à Rome* beschrieben wurde.⁴⁵³

Neben diesem Ereignis hat Géricault sicherlich auch die Stierkämpfe auf der Piazza di Siena in den Borghese-Gärten und jene im Augustus Mausoleum besucht, wie ein von Boulanger lithographiertes Blatt in Privatbesitz zeigt.⁴⁵⁴ Letztere waren eigentlich Tierhatzen mit Hunden, wie sie ebenfalls von Pinelli dargestellt wurden und wozu Verdone ein Plakat vorlegen konnte.⁴⁵⁵ Die Kämpfe in der *Piazza di Siena* hingegen entsprachen den noch heute üblichen Stierkämpfen Spaniens und Südfrankreichs.⁴⁵⁶ Solche *Giostra Taurine* fanden auch Eingang in Thomas' Tafelwerk, was zeigt, dass diese Veranstaltungen den fremden Besuchern in Rom durchaus bekannt gewesen sein mussten, auch wenn sie in der zeitgenössischen Reiseliteratur praktisch nie erwähnt werden.⁴⁵⁷

Im Sommer hat Géricault wiederum Sehenswürdigkeiten besucht und dazwischen den einen oder anderen Bekannten getroffen. Anhand des oben genannten Briefes an Cogniet vom Dezember 1818 hat Chenique kürzlich gezeigt, dass der Künstler auch Antoine-Jean-Baptiste Thomas kannte.⁴⁵⁸ Thomas war Géricaults siegreicher Gegenspieler beim *Prix de Rome* von 1816 gewesen,⁴⁵⁹ war am 18. Dezember 1816 in der Villa Médici eingetroffen und blieb bis Ende 1818.⁴⁶⁰ Er wird von Whitney vor allem deshalb genannt, weil er als einziger französischer Künstler jener Jahre viele motivische Parallelen zum *Œuvre* Géricaults aufweist.⁴⁶¹ In seinem graphischen Hauptwerk, *Un an à Rome*, das 1823 in Paris publiziert wurde, sind ziemlich alle Ereignisse und Motive enthalten, die ebenfalls 1816/17 bei Géricault auftreten: die bereits genannten *Giostra Taurine*, die *Butteri Romani*, die *Rappresentazione di Presepio*, die Hinrichtungen zum Karnevalsbeginn, *La Corsa dei cavalli* (Barberi) und viele mehr. Géricault besass die Publikation von Thomas.⁴⁶² Trotzdem ist eine Zusammenarbeit zwischen den beiden, entgegen Whitneys Vermutung,⁴⁶³ ziemlich sicher auszuschliessen. Zum einen gibt es dafür keine dokumentarischen Belege, zum anderen lässt sich bei Thomas eindeutig eine stärkere Abhängigkeit von Pinellis Radierungen nachweisen als dass ein Einfluss von Thomas auf Géricault zu finden wäre, zumal er zuweilen die Kompositionen Pinellis wörtlich übernommen und lediglich in einer anderen Drucktechnik ausgeführt hat. So stammt etwa der Melonenverkäufer auf Tafel 48 in seinem *Un an à Rome* von Pinellis *Cocomeraro* ab,⁴⁶⁴ und auch seine *Canofiena* ist von Pinel-

li kopiert.⁴⁶⁵ Géricaults besondere Eigenständigkeit dagegen lässt immer wieder das Formelhafte und Anekdotische von Pinelli und Thomas weit zurück. Das zeigt der Vergleich von Géricaults Serie der Stierkämpfer mit dem *Giostra Taurina* von Thomas. Wo dieser darauf abzielt, wie ein Reporter den Lesern in Paris die seltsamen römischen Sitten zu erklären, sucht Géricault eine zeitlos gültige Metapher für den Kampf zwischen Mensch und Tier.⁴⁶⁶

Neben der Bekanntschaft mit Thomas hat Géricault gewiss seine Beziehungen zu Schnetz, Dedreux, Vinchon und Destouches weiterhin gepflegt. Hier ist Cheniques Vermutung anzuführen, Géricault sei ebenfalls mit Forestier, Pradier und Roman bekannt gewesen.⁴⁶⁷ Freundschaftliche Verbindungen mit Louis Petitot und Auguste Lethière sind durch einen Brief Petitots gesichert.⁴⁶⁸ Lee Johnson schlug zudem vor, dass Géricault in Rom auch Charles Robert Cockerell begegnet sein könnte, weil er mit ihm 1821 während seines Londoner Aufenthalts wiederholt zusammengetroffen ist.⁴⁶⁹ Dazu fehlen konkrete Belege, doch könnte die zuvor vermutete Bekanntschaft zwischen Géricault und Eastlake diese These stützen. Cockerell war 1817 in Rom kein Unbekannter, war durch die Publikation und den Verkauf seiner Funde von Bassaiphigalia sicher auch Géricault ein Begriff, zumal jener bereits 1814 Pausen nach den *Bassorilievi Antichi della Grecia o sia Fregio del tempio Epicuro* . . . gezeichnet hatte.⁴⁷⁰ Im Winter vor Géricaults Neapelaufenthalt weilte Cockerell aber in Florenz und Venedig, und im Juni 1817 hatte er schon längst seine Rückreise nach England angetreten.⁴⁷¹ Da Cockerells Tagebuchaufzeichnungen erst im Februar 1821 beginnen und nur wenige Briefe des Engländers von dessen Italienaufenthalt überliefert sind, kann man seine Bewegungen während der Wintermonate von 1817 nicht genau rekonstruieren.⁴⁷² Deshalb ist wohl Watkins Vermutung, Cockerell habe Géricault erst 1821 in London kennen gelernt, Johnsons Vorschlag vorzuziehen.⁴⁷³

Im Sommer hat Géricault unter anderem auch Tivoli besucht. Es war unter den Fremden üblich, während der heißen Jahreszeit der Hitze Roms zu entfliehen und sich nach Castelgandolfo, Olevano oder Tivoli zurückzuziehen. Goethe zum Beispiel besuchte diesen Ort im Juni, Stendhal im August, Corot im Juli oder August.⁴⁷⁴ Géricault zeichnete das Städtchen hoch über den Kaskaden vom *Ponte del Lupo* aus (Abb. 42).⁴⁷⁵ Das Blatt ist in raschen, teils heftigen Federstrichen entstanden und mit grossflächigen Lavis durchtränkt. Ein Vergleich mit Schinkel, der sieben Jahre später vom gleichen Standpunkt aus dieselbe Ansicht festhielt (Abb. 43), offenbart Géricaults eigenwillige Interpretation. Beim harmoniesüchtigen Preussen scheint der Ort im oberen Blattr Drittel über sonnigen, von Sträuchern und Bäumen bewachsenen Felsen friedlich zu ruhen. Mit Hingabe und Bienenfleiss ist hier ein Landschaftsausschnitt entstanden, auf dem in langwieriger Arbeit mit viel Geduld und Präzision jeder Ziegel, jedes Blatt nachbuchstabiert ist, um schliesslich mit feinen Lavis zu einem subtil ausgewogenen Ganzen zu verschmelzen. Géricault hingegen jagte seine Feder mit Wucht und Ungeduld über das Blatt und übertrug so seine ungestüme Unruhe auf die gewaltigen Felsen. Mit rasch angesetzten, kräftigen Lavis kämpfte er sich tief in die Landschaft hinein und rückte Tivoli hoch an den oberen Blattrand über unheimliche, drohendtiefe Abgründe. Bei Géricault ist die Landschaft von Naturgewalten durchdrungen, bei Schinkel hingegen liegt eine friedliche Wonne über dem Ganzen, wo Architektur auf Fels gebaut ist und sich Mensch und Natur durch üppiges Grün zu einer harmonischen Einheit verbinden.

Immer wieder wurde behauptet, dass sich der Künstler in Italien einsam und unglücklich fühlte: *«Malgré les vives jouissances que Rome lui avait données et le profit qu'il avait tiré de l'étude des maîtres italiens, ce séjour avait été pour lui un véritable exil.»*⁴⁷⁶ Wie bereits erwähnt, enthalten drei von Géricaults Briefen aus der Zeit Hinweise auf eine gewisse Traurigkeit. Daher schrieb Batissier: *«D'autres fois, dans son isolement, il se laissait aller aux plus tristes idées. A qui n'est-il pas arrivé de se laisser ainsi abattre par des pensées désespérantes et de jeter un regard désolé sur les vanités de la vie?»*⁴⁷⁷ Clément schlug in die gleiche Kerbe: *«On dit qu'il vivait presque seul, qu'il travaillait beaucoup par accès, puis, qu'il se décourageait et se laissait aller à une mélancholie profonde.»*⁴⁷⁸ Daraus postulierte Thoré, dass sich Géricault in Rom in die völlige Einsamkeit zurückgezogen habe, *«trois mois sans laisser entrer personne dans sa chambre, et sans faire son lit.»*⁴⁷⁹ Der Einsamkeits-Mythos durchzieht die gesamte Géricault-Literatur bis hin zu Whitney, der noch 1997 schrieb: *«Largely isolated in Italy from his accustomed interaction with teachers and fellow artists, he naturally turned [. . .] to the art of the past [. . .] The lonely, patient hours he passed in the galleries of Rome and Naples [. . .] [and] working in the virtual vacuum of his Roman studio [. . .] Géricault was not content [. . .]»*⁴⁸⁰

Géricault berichtete selbst lediglich im Brief vom 18. Oktober und, rückblickend auf seinen Florenzaufenthalt, im Schreiben vom 27. November von seiner Einsamkeit. Danach ist für die Dauer von über zehn Monaten kein Dokument erhalten, worin depressive Tendenzen ersichtlich wären. Erst im Brief vom 21. September 1817 an Dedreux-Dorcy zog Géricault eine negative Bilanz aus dem verbrachten Jahr in Italien, das er lapidar *«[. . .] une année de tristesse et d'ennui [. . .]»*⁴⁸¹ nannte. In seinem Brief von 1818 an Cogniet schrieb er hingegen:

*«Rome est une excuse puissante à la paresse et je ne la puis ici malheureusement plus alléguer. Mais vous me remuez furieusement le coeur en me demandant si je pourrai retourner dans cette belle ville et je ne tarderais pas à vous y aller trouver sans tous les obstacles que présentent et les parents (sic), le travail et les amis et puis cette triste habitude que l'on prend ou l'on s'est assis. Cependant je ne jure pas encore de ne point secouer toutes ces chaînes qui me paraissent trop pesantes lorsque je considère qu'elles me privent des belles salles de Raphaël, d'un ciel brillant, en un mot de tout ce qui peut contribuer à former le goût dans les arts.»*⁴⁸²

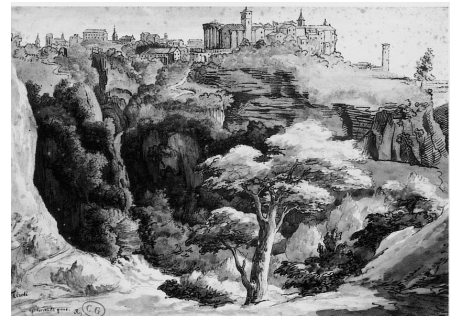


Abb. 42
Théodore Géricault
Vue de Tivoli, 1817
Feder, Lavis und Aquarell über Bleistift,
22,4 x 41,5 cm
Genf, Sammlung Jan und Marie-Anne
Krugier-Poniatovski

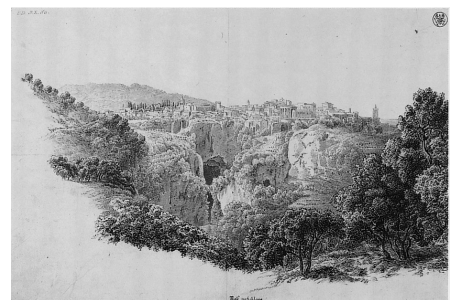


Abb. 43
Karl Friedrich Schinkel
Ansicht von Tivoli vom Ponte di Lupo aus, 1824
Feder und Lavis auf hellgrauem Velin,
27,1 x 39,8 cm
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen -
Preussischer Kulturbesitz

Der Widerspruch im Brief an Cogniet gegenüber jenen an Dedreux-Dorcy lässt sich vielleicht damit erklären, dass Géricault seinen engsten Freund dafür gewinnen wollte, ihm nach Italien nachzureisen. Darum appellierte er an dessen Mitleid, indem er zum Beispiel schrieb: «[. . .] il ne me manque qu'un bon ami avec lequel je pourrais vivre et travailler [. . .]» und «mon coeur [. . .] aurait ici besoin de votre amitié [. . .]»⁴⁸³ Géricaults Traurigkeit und Einsamkeit muss man deswegen nicht wörtlich verstehen. Um nicht sein Gesicht vor Dedreux-Dorcy zu verlieren, war er nämlich gezwungen, im Brief vom 21. September 1817 eine negative Bilanz aus Italien zu ziehen, denn er plante seine Rückreise nach Paris just in den Tagen, als Dedreux-Dorcy sich daran schickte, ihm nach Rom zu folgen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ihm jener dies übel genommen hat, schliesslich hat er – wohl absichtlich – nur wenige Briefe Géricaults zur Publikation freigegeben. Es sind Briefe, die den Künstler als feinfühligsten, einsamen und melancholisch veranlagten Menschen zeigen und in denen Dedreux-Dorcy selbst eine ausserordentliche Bedeutung gewinnt. Es ist aber unwahrscheinlich, dass ihm Géricault während der dreizehn Jahre dauernden Freundschaft nur sieben Briefe geschrieben hat.⁴⁸⁴ Vielmehr ist zu vermuten, dass Dedreux-Dorcy Géricaults Ansehen postum mitbeeinflussen wollte und in der Folge auch dessen Italienerfahrung entwertet hat. Die Interpretationen von Batissier, Thoré, Blanc und Clément müssen demnach mit einer ansehnlichen Portion künstlerischer Freiheit, der sich sowohl Kritiker als auch Biographen und Literaten bedienten, erklärt werden.

Gesetzt den Fall, dass Géricault in Italien tatsächlich Depressionen hatte und sich streckenweise einsam fühlte, war er kein Einzelfall. Vergleichbare Stimmungen sind von anderen Zeitgenossen überliefert, wie etwa von Jacques-Louis David.⁴⁸⁵ 1816 klagte Samuel Birmann, er habe in Rom noch keine Freunde gefunden «und werde es auch nicht, daher bin ich hier eigentlich in der Fremde, [. . .] denn die Künstler leben hier alle für sich.»⁴⁸⁶ Desgleichen klagte Etienne Delécluze (1781–1863) wiederholt über seine «tristesse» und «solitude» in der ewigen Stadt⁴⁸⁷ und schrieb am 2. Februar 1824: «J'ai été triste toute la journée.»⁴⁸⁸ Auch Lamartine verspürte Roms Melancholie und schrieb: «Son aspect, ses moeurs, son silence, sa tranquillité, me font du bien. Si jamais des malheurs irréparables m'arrivaient, je viendrais me fixer ici [à Rome]. Je crois que c'est le lieu qui convient le mieux à la douleur, à la rêverie, aux chagrins sans espoir . . .»,⁴⁸⁹ während Mme de Staël meinte: «Il faut vous parler de Rome, [. . .], tout est beau, de souvenir, de majesté, de mélancolie.»⁴⁹⁰

Rom mit seinen Ruinen und seiner zeitlosen, ewigen Vergänglichkeit traf natürlich das tiefere Bedürfnis nach dem Sinn des Lebens. Als Metapher für die Nichtigkeit der menschlichen Existenz war die Stadt seit jeher Brennpunkt des europäischen Bewusstseins, sei dies nun in religiöser oder in ästhetischer Hinsicht. Nichts konnte Roms Ewigkeit ersetzen, nichts war vergleichbar mit seiner unausweichlichen Vergänglichkeit. Deshalb entwickelte sich daraus diese einzigartige Atmosphäre, welche zwischen Fatalismus und Lebensfreude pendelt und beim Besucher zuweilen eine tiefempfundene Traurigkeit auslöst. Dies war möglicherweise auch bei Géricault der Fall, was jedoch nicht bloss mit seinem psychischen Zustand zu erklären ist, sondern generell mit der Gesinnung seiner Epoche. Der Topos des melancholischen Künstlers durchzieht nämlich die ganze Romantik und führte, wie bereits erwähnt, auch zum Selbstmord.⁴⁹¹ Damit wird nicht behauptet, dass die – von Batissier und Clément überlieferte – Stimmungsschwankungen Géricaults der Norm zeitgenössischer Rombesucher entsprechen, doch soll die Bedeutung seiner «ennui» und «tristesse» im Kontext gesehen werden, den die ewige Stadt mit ihren Ruinen und ihrem ewigen Verfall damals bot. Die Anfälligkeit auf düstere Gedanken verstärkte sich in ihren Mauern, doch schliesst das nicht aus, dass Rom gleichzeitig seinen Reichtum an unbeschreiblich schönen, positiven, glücksbringenden Eindrücken ausschütten konnte. Der beste Beweis dafür lieferte der Künstler selbst in seinem oben zitierten Brief an Léon Cogniet.

Am 17. September 1817 erhielt Géricault seinen Pass für die Rückreise nach Frankreich,⁴⁹² und am 21. September teilte er seinem Freund Dedreux-Dorcy mit:

«Mon cher Dorcy, je suis désolé de partir sans avoir eu le plaisir de vous embrasser. C'est une de ces disgrâces qui n'arrivent qu'à moi. [. . .] au moment où je pouvais être plus heureux et lorsque vous arrivez, je suis obligé de partir.»⁴⁹³ Er verliess Rom Richtung Florenz und reiste zusammen mit Auguste Lethière nach dem 27. September ab.⁴⁹⁴ Diesmal wählte er die Strecke über Siena, denn dort traf er Ende September oder anfangs Oktober seinen Freund Dedreux-Dorcy zusammen mit dessen Schwägerin Elisabeth Adélaïde, née de Collin, und den beiden Kindern Alfred (1810–1860) und Elise (1812–1846), die mittlerweile auf dem Weg nach Rom waren.⁴⁹⁵ Das Wiedersehen war kurz, doch nützte er die Gelegenheit, die Dedreux-Kinder und wohl auch ihre Mutter auf Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch festzuhalten.

Bereits am 4. Oktober war er aber in Florenz, denn an diesem Tag richtete er ein Gesuchsschreiben an die Administration der Imperialen und Königlichen Museen, das Rieke van Leeuwen in den *Permissioni accordate a diversi Forestieri di vedere le Medaglie, Cammei nel 1817* gefunden hat:

«Monsieur,

Ayant le désir de faire quelques dessins d'après les magnifiques ouvrages que renferme le Musée Impériale et Royale dont vous avez l'administration, j'ose vous prier Monsieur de vouloir bien m'accorder une permission à cet effet.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur

Votre très humble et très dévoué serviteur T. Géricault»⁴⁹⁶

Wenn er damals tatsächlich die Sammlung geschnittener Steine der Medici besucht hat, wie der Fundort dieses Schreibens vermuten lässt, dann hat er etliche Gemmen und Cameen gesehen, die ihm bereits aus seiner Studienzeit von Vicar und Mongez' *Galerie de Florence* bekannt waren und die er 1814 in einigen Blättern kopiert bzw. interpretiert hatte.⁴⁹⁷ Gleichzeitig konnte er dort einige Cameen mit erotischen Motiven und mit dem kämpfenden Herakles sehen, Themen, die er selbst immer wieder behandelte.⁴⁹⁸ Belegen lässt sich dies aber nicht, weil keine einzige Arbeit von Géricaults zweitem Florentiner Aufenthalt erhalten ist. Die Tatsache, dass er sich noch auf seiner Rückreise um eine Erlaubnis bemüht hat, in den Sammlungen von Florenz zeichnen zu dürfen, erscheint merkwürdig, jedoch könnte sie als Hinweis auf seine unermüdliche Neugierde und damit als Indiz gegen seine von Batissier und Clément postulierte Lustlosigkeit («ennui») gedeutet werden.⁴⁹⁹ Möglicherweise ist die Bewilligung aber nie erteilt oder beansprucht worden. In Florenz hat Géricault nochmals Chevalier de Fontenay getroffen, wie der Brief Guérins vermuten lässt.⁵⁰⁰ Jedenfalls dauerte sein Zwischenhalt am Arno kaum länger als zwei Wochen, denn der Künstler reiste schon bald über Mailand, Turin und den Mont Cenis nach Frankreich zurück (**Abb. 44**).⁵⁰¹

Géricaults Ankunft in Paris ist durch Guérins Dankesbrief an Chevalier de Fontenay vom 14. November 1817 dokumentiert, den Chenique 1991 der Vergessenheit entrissen hat.⁵⁰² Zusätzlich weiss man dank Donald Rosenthal, dass der Künstler bereits am 17. November Zeichen- und Malmaterialien bei seinem Pariser Lieferanten Rey gekauft hat, und zwar «un assortiment de couleurs de cinabre, trois sortes d'huile, 6 crayons blancs et deux feuilles de papiers imprimés.»⁵⁰³ Ferner berichtete Montfort über Géricaults Rückkehr in Vernets Studio: «Un matin de l'année 1817, si j'ai bonne mémoire, entra, dans l'atelier de mon maître M. H. [orace] Vernet, un jeune homme qui lui sauta au cou et il s'embrassèrent tous deux. Aux premières paroles, il me fut aisé de comprendre que le jeune homme arrivait d'Italie, et qu'il était peintre, puis, comme au milieu de leur entretien M. Horace V. [ernet] l'appela plusieurs fois par son nom, [...] Géricault.»⁵⁰⁴

Daraus wird klar, dass der Künstler Mitte November 1817 in Paris etabliert war und sich zugleich daran machte, neue Werke zu schaffen. Er wollte zunächst vor allem jene Ideen realisieren, die er aus Italien mitgebracht hatte, wie zum Beispiel die Lithographie der *Bouchers de Rome* (**Abb. 45**) und später die drei grossen Landschaften.⁵⁰⁵ Damals war jedoch ein Buch im Umlauf, das viel Aufmerksamkeit erregte: «Naufrage de la frégate La Méduse faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816» von Alexandre Corréard (1788–1847) und von Jean-Baptiste Henri Savigny. Géricault hat sicherlich schon bald nach seiner Rückkehr davon gehört und es wohl auch gelesen. Der Stoff faszinierte ihn so sehr, dass er 1818 seine italianisierenden Themen nicht weiter verfolgte und sich diesem im Hinblick auf den darauffolgenden Salon zuwandte. So entstand aus der Spannung jener Zeit, aus dem geistigen Umbruch der romantischen Epoche, der die religiös fundierten Normen des Lebens aus den Ankern zu reissen begann und durch individuelle Emotionen ersetzte, aus dem hoffnungslosen Aufbegehren darüber, dass dennoch determiniertes Schicksal, Zufall, Charakter und soziale Prägung unentwirrbar zusammenspielen, sein wirkungsmächtigstes Werk: *Le Radeau de la Méduse* (**Abb. 2**).⁵⁰⁶ Géricault ist in Italien gereift; seine Arbeiten zeigen dies deutlich. Es sind persönliche Aufzeichnungen eines Landes, welches sein Talent herausgefordert, seinem Werk neue Kraft und mehr Profil gegeben hat und ihn zu epochalen Leistungen trieb. Einmal mehr hat Italien seinen einzigartigen Zauber auf einen Menschen ausgeübt.



Abb. 44
Charles Heath nach E.F. Batty
Aquabelle. Aufstieg zum Mont Cenis, 1817
Stahlstich
Zürich, ETH Bibliothek



Abb. 45
Théodore Géricault
Bouchers de Rome, 1817
Lithographie, 17,2 x 24,7 cm (Platte)
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Teil II: Das Zürcher Skizzenbuch

II.1. Zur Überlieferung

Das Skizzenbuch im Kunsthaus Zürich⁵⁰⁷ trägt auf der einen Deckelinnenseite⁵⁰⁸ eine Inschrift vom Zürcher Landschaftsmaler Johann Jakob Ulrich, die die Herkunft wie folgt angibt:

*«Ce Livre de croquis a appartenu au grand peintre français Théodore Géricault, a été acheté à la vente de ses oeuvres par M. De Metz, amateur à Paris avec lequel j'étais alors lié d'amitié & qui m'en fit cadeau. Il contient surtout, des croquis que Géricault fit pendant son voyage en Italie et contient aussi quelques croquis pour les figures de son Tableau du naufrage de la Meduse, chef d'Oeuvre de l'Ecole française actuellement au Louvre.
/ écrit en 1860 /*

*J. Ulrich
peintre de paysage de Zurich
en Suisse.»*

Théodore Géricault verstarb am 26. Januar 1824 um 6.00 Uhr morgens.⁵⁰⁹ Zwei Tage später um 9.00 Uhr, wurde er auf dem Père-Lachaise-Friedhof beigesetzt.⁵¹⁰ Sein letzter Wille vom 30. November 1823⁵¹¹ bestimmte seinen Vater Georges-Nicolas Géricault zum Alleinerben. Diese testamentarische Verfügung wurde am 17. Februar 1824 notariell in Kraft gesetzt,⁵¹² womit Géricaults Vater alleiniger Besitzer des gesamten künstlerischen Nachlasses wurde. Um die üblichen Steuerpflichten festzustellen, musste der materielle Wert dieses Nachlasses bestimmt werden, weshalb am 23. Juni 1824 ein *Inventaire après le décès de Géricault* erstellt wurde.⁵¹³ Darin wurden nebst dem persönlichen Besitz des Künstlers alle nach seinem Tod vorgefundenen Werke aufgenommen. Ihre Katalogisierung übernahm Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. In diesen Listen figurieren unter fünf verschiedenen Inventar-Nummern Skizzenbücher, die zum Teil zu Gruppen zusammengefasst sind.⁵¹⁴ Die nur summarische Beschreibung dieser Skizzenbuchgruppen erlaubt, die damalige Position des Zürcher Dokuments auf drei Gruppen einzuschränken, nämlich auf die Nummern 70 bis 72, weil Nr. 53 als ein *«cahier contenant trente feuilles d'études colorées à l'encre de chine et au crayon»* und Nr. 86 als ein *«cahier contenant des études de chevaux»* beschrieben sind und damit offensichtlich von Inhalt und Bestand des hier behandelten Gegenstandes abweichen. Deshalb wird die Annahme nicht falsch sein, dass das Zürcher Skizzenbuch bis zu jenem Zeitpunkt in Géricaults Wohnung an der *Rue des Martyrs No.23* in Paris war.⁵¹⁵

Wie damals in Frankreich üblich, wurde auch Géricaults Nachlass in einer *Vente de décès* veräussert, und zwar am 2. und 3. November 1824 im Hôtel Bullion an der Rue J.J. Rousseau Nr.3 bei der Place de la Bourse. In dieser Auktion, von der sich ein Katalog mit handschriftlichen Ergänzungen und allen erzielten Preisen in der British Library erhalten hat,⁵¹⁶ wurden in 86 Losen über 230 Gemälde und Oelskizzen, über 520 Zeichnungen,⁵¹⁷ 33 Skizzenbücher sowie die persönliche Kunstsammlung und Bibliothek des Künstlers veräussert. Die Auktion erbrachte die enorme Summe von 51 792.90 Francs.⁵¹⁸

Unter Lot 42 befanden sich *«trente-trois calepins remplis d'études; figures, animaux, vues de paysages et compositions»*.⁵¹⁹ Diese wurden laut dem Eintrag im Londoner Auktionskatalog zu 755 Francs an einen unbekannten Bieter zugeschlagen.⁵²⁰ Lot 42 ist das einzige, welches *«calepins»*, also Notiz- oder Skizzenbücher nennt. Daraus kann man schliessen, sofern man Ulrichs Notiz glauben will, dass auch das Zürcher Skizzenbuch unter diesen 33 *«calepins»* war und mit dem gesamten Lot von *«M. De Metz»* erworben wurde. Der Käufer, Frédéric Auguste Demetz (Abb. 46),⁵²¹ war ein enger Freund und grosszügiger Gönner von Johann Jakob Ulrich (Abb. 47), wie zahlreiche Briefe in Ulrichs schriftlichem Nachlass belegen.⁵²² Sie enthalten unter anderem Berichte über die neuesten Erwerbungen von Demetz, die künstlerische Entwicklung Ulrichs, seine Reisepläne und Abrechnungen empfangener Geldbeträge. Einige Briefe zeigen als Briefkopf das Bourbonen-Wappen mit der Beischrift: *«Tribunal de la 1re. Instance de la Seine»*, was belegt, dass Demetz Jurist und Beamter gewesen ist. In *Polybion, Revue bibliographique universelle* findet man den Nachruf von *«M. Frédéric-Auguste DEMETZ, Juge d'instruction au tribunal de la Seine et conseiller à la cour.»*⁵²³ Offensichtlich gehörte er in Frankreich zu den herausragendsten Juristen seiner Zeit. Er begann 1821 als stellvertretender Richter des Département de la Seine eine erfolgreiche Karriere, wurde 1832 zum *Conseiller à la Cour* ernannt und 1836 zum *Vice-président de chambre de Police*. Als Gesandter in den Vereinigten Staaten sollte er das dortige Rechtssystem studieren. Im gleichen Jahr hat man ihn zum *Chevalier de la Légion d'Honneur*, 1864 zum *Officier* ernannt und 1866 zum *Membre correspondant de l'Académie des sciences morales et politiques* gewählt. 1840 gründete er ein *maison paternelle*, ein Heim für jugendliche Delinquenten, in Mettray bei Tours, ein Unterfangen, das er bereits 1830 in einem Brief an Ulrich ankündigte: *«Je m'occupe à fonder une colonie agricole pour les enfants abandonnés près de Tours. C'est une grande et belle entreprise qui absorbe tout mon temps et ne pas peu de mon argent [...]»*⁵²⁴ Frédéric-Auguste Demetz hat sich vielseitig als Philantrop und Autor juristischer Studien profiliert. Durch die Freundschaft zu



Abb. 46
Faivre-Duffer
Bildnis Frédéric-Auguste Demetz, um 1840
Lithographie
Paris, Bibliothèque Nationale

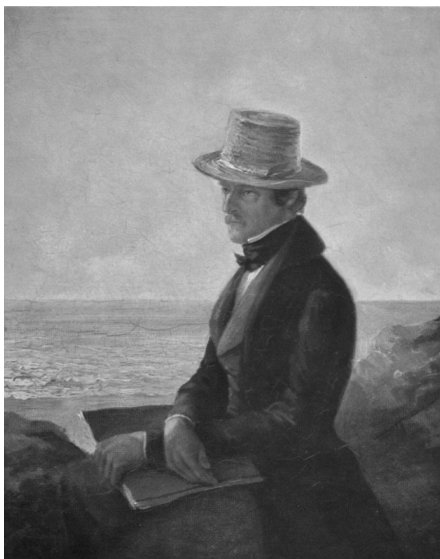


Abb. 47
Jacques-Raymond Brascassat
Bildnis Johann Jakob Ulrich, 1826 (?)
Öl auf Leinwand
Zürich, Privatbesitz

Johann Jakob Ulrich gewinnt seine Persönlichkeit eine weitere Facette, die Beachtung verdient. Demetz war mit Ulrich spätestens seit Januar 1828 bekannt.⁵²⁵ Jener studierte in Paris bei Jean-Victor Bertin (1775–1842), der auch der Lehrer von Camille Corot war.⁵²⁶ In dieser Zeit, also bereits vor Ulrichs Italienreise von 1828 bis 1830, entwickelte sich die enge Freundschaft zwischen ihm und Demetz. Später hat Demetz Ulrichs Italienreise finanziert,⁵²⁷ und er versicherte 1830 seinem Schweizer Schützling: «[...] n'oubliez pas que vous avez un bon ami à Paris et je puis vous dire une famille qui s'occupe de vous.»⁵²⁸ Das Ehepaar Demetz besuchte 1833 sogar die Eltern Ulrichs in Zürich.⁵²⁹ Frédéric-Auguste Demetz war aber nicht nur Jurist und Mäzen, sondern auch Sammler zeitgenössischer Kunst. Allerdings nennt ihn Ulrich nur einen «amateur» und Lüthy erwähnt ihn lediglich als Käufer eines Pastells im Salon von 1831,⁵³⁰ doch er selbst berichtet in den an Ulrich gerichteten Briefen immer wieder von seiner Sammeltätigkeit und seinen Besuchen bei verschiedenen Künstlern, so zum Beispiel am 19. Februar 1830: «Je vous dirai que ma petite collection commence déjà à être considérable pour que les amateurs veuillent bien venir la visiter. J'ai choisi le lundi pour rester chez moi et re[ce]voir les personnes qui les présentent(sic).»⁵³¹

Einen Einblick in diese Sammlung gibt der kleine *Catalogue de Vente* der *Collection Demetz*, der in der Bibliothèque d'Art et d'Archéologie der Universität Paris aufbewahrt wird.⁵³² Dieser umfasst 209 Nummern, unter denen sich vier – offensichtlich kapitale – Gemälde von Richard Parkes Bonington (1801–1828), vier von Robert-Léopold Leprince, je eines von Ary Scheffer (1795–1858), Léon Cogniet, Nicolas Toussaint Charlet (1792–1845), Carle Vernet und anderen nebst zahlreichen Ölstudien und Zeichnungen befinden. Zudem enthielt diese Sammlung ein bedeutendes Blatt von Jacques-Louis David, zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle von Bertin, Bonington, Decamps und Wolfgang-Adam Töpffer, sowie einzelne Arbeiten von Fragonard (1732–1806), Guérin, Michallon, Montfort, Oudry (1686–1755), Prud'hon (1758–1823), Hubert Robert (1733–1808) und Léopold Robert, um nur die bekanntesten zu nennen. Von Johann Jakob Ulrich sind vier der Beschreibung nach bedeutende Gemälde, einige Studien und drei Aquarelle aufgeführt, von Théodore Géricault nur eine Ölstudie und drei Zeichnungen. Diese sind: unter Lot 15 eine «*Etude de figure nue*», unter Lot 101 ein «*Cheval de traits. Beau dessin à l'aquarelle*», unter Lot 102 ein «*Bivouac de cavallerie: des chevaux dans des positions variées, sont attachés près des tentes*» und unter Lot 103 ein «*Jeune homme assis sur une chaise, fumant un cigare*».

Clément kannte diese Werke offenbar nicht, sind sie doch in seinem *Catalogue raisonné* von 1879 nicht aufgeführt. Auch findet sich die *Collection Demetz* bisher nirgends in der Géricault-Literatur.⁵³³ Die betreffenden Arbeiten sowie deren Herkunft aus dieser Sammlung scheinen nicht bekannt zu sein oder sind inzwischen vergessen. Allerdings ist es verlockend, bei der «*Etude de figure nue*» eine der Akademien zu vermuten,⁵³⁴ mit dem «*Cheval de traits*» das Blatt im Musée Carnavalet oder mit einem der anderen Zugpferde zu verbinden,⁵³⁵ und mit dem «*Bivouac*» die Zeichnung im Rijksmuseum Amsterdam zu erwägen.⁵³⁶ Der 1840 versteigerte Teil der Sammlung Demetz enthielt eine Kombination von Werken, die jener von Ulrichs Freund entspricht und daher mit diesem identisch sein dürfte.⁵³⁷ Der Zeitpunkt der Auktion könnte mit der Gründung des im selben Jahr eröffneten *maison paternelle* zusammenhängen, wurden doch damals offensichtlich nicht alle Werke der Sammlung Demetz angeboten.⁵³⁸

Das Skizzenbuch befand sich demnach in dieser Sammlung, bis Frédéric Auguste Demetz es Johann Jacob Ulrich schenkte. In dessen Besitz verblieb es bis zu Ulrichs Tod am 13. März 1877. Der Eintrag auf der hinteren Deckelinnenseite (92a) sowie die Beschriftungen auf Folio 44v, 51r, 52r und 53r wurden anscheinend 1860 von Ulrich angebracht. Dieser vermachte das Skizzenbuch testamentarisch der Künstlergesellschaft Zürich, der Vorgängerin der heutigen Kunstgesellschaft,⁵³⁹ wie einem Eintrag im Protokoll der Künstlergesellschaft vom 31. Mai 1877 zu entnehmen ist:

«Die Hinterbliebenen lassen von H.[errn] Kunstmaler Ulrich überreichen der Ges.[ellschaft] ein Album vom Maler Géricault in Paris, Skizzen aus seiner ital.[ienischen] Reise enthaltend, welches der Verstorbene der Ges.[ellschaft] vermacht hatte.»⁵⁴⁰

Damit nimmt der Vorstand der Künstlergesellschaft von diesem Legat Kenntnis. Der genaue Zeitpunkt des Eingangs in die Sammlung lässt sich nicht mehr feststellen, doch findet sich ein Eintrag im sogenannten Donatorenbuch.⁵⁴¹ Die Neujaarsblätter der Zürcher Künstlergesellschaft hingegen geben keinen Hinweis auf das Skizzenbuch. Im Jahresbericht der Zürcher Künstlergesellschaft von 1909 ist zu lesen, dass zwischen Juli 1908 und Frühjahr 1909 der gesamte Bestand der Bibliothek der Gesellschaft von Heinrich Appenzeller neu geordnet und etikettiert wurde und jener einen Zettelkatalog angelegt hat.⁵⁴² Im Zuge dieser Bearbeitung hat Géricaults Skizzenbuch sehr wahrscheinlich seine Etikette auf dem Buchrücken mit der Bezeichnung «P/106» erhalten und die entsprechende Registriernummer im Katalog der graphischen Sammlung, unter der es noch immer im Bestand des Kunstauses Zürich figuriert. Durch Schriftvergleiche mit gesicherten, von Heinrich Appenzeller verfassten Dokumenten darf zudem vermutet werden, dass Folio 92 von ihm beschrieben und eingeklebt wurde und dass die Numerierungen der einzelnen Folios von 1 bis 92 sowie jene von 1 bis 19 in entgegengesetzter Richtung ebenfalls von seiner Hand stammen.⁵⁴³

1925 wurde Géricaults Skizzenbuch zum ersten Mal in einer Publikation erwähnt, und zwar im Sammlungsverzeichnis des Kunstauses.⁵⁴⁴ In den älteren Verzeichnissen der Sammlung wie

etwa in jenem von Carl Brun von 1901⁵⁴⁵ sind jeweils nur die Gemälde und Skulpturen berücksichtigt. So erklärt sich auch das Fehlen von Géricaults Skizzenbuch in den betreffenden Katalogen.⁵⁴⁶ Danach wurde es über 40 Jahre in der Literatur nirgends erwähnt, woraus leicht der Eindruck entsteht, es sei schlichtweg vergessen worden, umso mehr, als es in der Retrospektive von 1954 im Kunstmuseum Winterthur nicht ausgestellt war.⁵⁴⁷ 1959 oder 1960 stiess Hans A. Lüthy während der Forschungen für seine Dissertation über Johann Jakob Ulrich II. auf den Dankesbrief der Zürcher Künstlergesellschaft zum Legat des Géricault-Skizzenbuches.⁵⁴⁸ Kurz darauf hat er es im Kunsthaus Zürich angesehen, unterliess es aber, das Dokument in seiner Dissertation von 1965 zu erwähnen.⁵⁴⁹ In der Folge publizierte Lüthy seinen ersten Artikel zu Géricaults Skizzenbuch in der Sonntagsausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 18. September 1966 unter dem Titel: «Géricaults *Zürcher Skizzenbuch*». *Zu einer Entdeckung*». ⁵⁵⁰ Darin gab er einen ersten Überblick über den Inhalt und die Geschichte unseres Gegenstandes und legte Folio 2r, 38r, 41r, 49r, 52r, 57r, 88v und 91v in Abbildungen vor. Dieser Artikel war eine Sensation, da er ein neues Dokument ins Bewusstsein der Wissenschaft rückte. Deshalb und durch den erst ein Jahr zuvor angekauften *Maréchal-Ferrant* (Abb. 64)⁵⁵¹ zog das Kunsthaus Zürich plötzlich die Aufmerksamkeit der Géricault-Forschung auf sich. Von da an wurde das Zürcher Skizzenbuch immer wieder, wenn auch nur partiell, in der Géricault-Literatur berücksichtigt. 1967 verwendete Denise Aimé-Azam in der deutschen Ausgabe ihres *Mazeppa, Géricault et son temps*⁵⁵² als Illustration eine Abbildung von Folio 26 mit der Ansicht Neapels, ohne aber Géricaults dortigen Aufenthalt zu erwähnen. 1970 folgte Lüthys zweiter Aufsatz über das Zürcher Skizzenbuch mit dem Titel *Zur Ikonographie der Skizzenbücher von Géricault*.⁵⁵³ Darin behandelte er auf knapp vier Seiten alle damals bekannten Géricault-Skizzenbücher, also das *Zoubaloff*- und das Zürcher Skizzenbuch sowie die beiden Fragmente im *Chicago Album*, indem er die darin enthaltenen Motive aufzählte, erste Datierungsvorschläge zum Zürcher Dokument machte⁵⁵⁴ und neu die Folios 12r, 21r, 22r, 26r, 38r, 51r, 89r und 90v in Abbildungen vorlegte. In diesem Artikel findet sich auch der Satz: «Eine vollständige Edition des Zürcher Skizzenbuches durch Lorenz Eitner und den Verfasser [Lüthy] wird gegenwärtig vorbereitet.»⁵⁵⁵ 1971 wurde das Zürcher Skizzenbuch erstmals im Original einer breiteren Öffentlichkeit in der von Lorenz Eitner organisierten Géricault-Retrospektive in Los Angeles, Detroit und Philadelphia vorgelegt.⁵⁵⁶ Ein Jahr später wurden drei Zeichnungen daraus (Folio 51 bis 53) durch Eitner in dessen Werkmonographie zum *Radeau de la Méduse* vorgestellt.⁵⁵⁷ 1973 erwähnte Anthony Blunt kurz Géricaults Zeichnung mit der Neapel-Ansicht von Folio 26 im Zusammenhang mit Thomas Jones' Aufenthalt in Neapel,⁵⁵⁸ und Philippe Gruncheu bezweifelte 1976 die Urheberschaft einiger Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch: «...*Le Kunsthaus de Zurich [conserve] un troisième [carnet de dessin] qui ne nous paraît pas entièrement de la main de Géricault.*»⁵⁵⁹ Gruncheu versäumte seither, diese Aussage zu präzisieren. Wheelock Whitney erwähnt 1980 das Zürcher Skizzenbuch kurz,⁵⁶⁰ ebenso Lee Johnson 1981.⁵⁶¹ 1983 gab Lorenz Eitner in seiner Géricault-Biographie die bisher ausführlichste Übersicht über das Buch in englischer Sprache.⁵⁶² Diese basiert offensichtlich auf Lüthys teilweise ungenauen Angaben, woraus sich für Eitner zwangsläufig falsche Schlüsse ergaben. So datierte er das Dokument zwischen 1814 und 1820.⁵⁶³ Neu publiziert wurde Folio 25r mit der Karikatur des klavierspielenden jungen Mannes.⁵⁶⁴ 1984 schliesslich wurde das Zürcher Skizzenbuch zum ersten Mal im Original in Zürich der Öffentlichkeit vorgestellt, als es in der Ausstellung *Meisterwerke der Graphischen Sammlung* zusammen mit vielen anderen Überraschungen aus den Beständen des Kunsthauses gezeigt wurde.⁵⁶⁵ 1987 schlug Lüthy vor, dass Folio 17r des Zürcher Skizzenbuches ein *Bildnis von Laure Brozeige*.⁵⁶⁶ Im gleichen Jahr erschien Germain Bazins zweiter Band seiner *Etude critique*⁵⁶⁷ in der er sich offenbar auf Lüthys Angaben stützte. Sein Text enthält aber noch weitere Abweichungen vom tatsächlichen Sachverhalt: So wurde zum Beispiel aus Ulrichs in Feder geschriebener Notiz auf der hinteren Deckelinnenseite eine Inschrift in Bleistift und aus «*M. DeMetz*» ein «*Monsieur Dullitz*».⁵⁶⁸ Ferner stellte er in Aussicht, die verbleibenden Zeichnungen des Zürcher Skizzenbuches in den folgenden Bänden zu publizieren. Der vierte Band von 1990 erbrachte einen Teil des 1987 versprochenen Inhalts unseres Gegenstandes, wovon folgende Blätter bei Bazin aufgeführt und von ihm als authentische Arbeiten Géricaults akzeptiert sind: Folio 1a), 1r, 3r, 9r, 10r, 12r, 14r, 18r, 19r, 20r, 21r, 24r, 26r, 27r, 28r, 29r, 32r, 39r und v, 40r, 45v, 48r, 49r, 50r, 83v, 85v, 86v, 87v, 88v, 90v und 91r. Durch die Pariser Retrospektive von 1991/92 und mit Sylvain Laveissières Katalogtext⁵⁶⁹ fand das Zürcher Skizzenbuch endgültig Eingang in die breitere Géricault-Forschung. So erwähnte es Régis Michel 1992 in seinem *Géricault. L'invention du réel* und bildete Folio 48r mit dem Athena-Tempel ab,⁵⁷⁰ die Februar-Nummer von 1994 der Monatszeitschrift *Du* bildet Folio 51 mit dem *Verzweifelten* ab,⁵⁷¹ und im selben Jahr erwähnte es Eitner in seiner scharfsinnigen Rezension von Bazins *Etude critique* im *Burlington Magazine* vom November 1994.⁵⁷² Noch im selben Jahr folgte Bazins sechster Band, worin er die Arbeiten zum *Radeau de la Méduse* vorlegte und damit auch die drei Zeichnungen aus dem Zürcher Skizzenbuch zu diesem Gegenstand.⁵⁷³ 1995 folgten meine Ausführungen mit der ersten vollständigen Übersicht über den Inhalt des Buches und eine Konkordanz zu Bazins *Œuvrekatalog*.⁵⁷⁴ Daraus ergab sich, dass nicht alle Zeichnungen von Bazin erfasst sind. So fehlen bei ihm auch nach der Publikation seines letzten, siebten Bandes von 1997⁵⁷⁵ noch immer Folio 5r, 5v, 11r, 13r, 15r, 23r, 30r, 33r, 36r, 37r, 38r, 41r, 42r, 42v, 43r, 44r, 46r, 55r, 72v, 82v,

84v, 89v, 90r, 91v, 92v. 1996 erschien Géricaults Skizzenbuch zum zweiten Mal in einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich, und zwar in jener des Graphischen Kabinetts mit dem Titel «Erotika. Kabinettstücke, Kammerkunst & Co».⁵⁷⁶ In den Akten des Géricault-Colloquiums von 1991, die im Dezember 1996 erschienen, wird es lediglich von Henri Zerner erwähnt.⁵⁷⁷ Indessen wurden 1997 wiederholt einzelne Zeichnungen daraus von Chenique, Debord, Whitney und mir abgebildet oder genannt.⁵⁷⁸

II.2. Material, Umfang und Anordnung

Seit der *Vente Géricault* von 1824 ist das Zürcher Skizzenbuch weitgehend in seinem Originalzustand verblieben. Ausser dem eingefügten Folio 92 hat es keine Veränderungen in seiner Substanz erfahren, wenn man davon ausgeht, dass die einzelnen Blätter von Géricault selbst und nicht von einer Drittperson in ihrer Länge gekürzt oder ganz herausgetrennt wurden. Ferner gehört Folio 2 nicht zum originalen Bestand der gebundenen Blätter, sondern muss zu einem anderen, möglicherweise späteren Zeitpunkt eingefügt worden sein, denn der Leim und die Klebweise unterscheiden sich deutlich von der Ergänzung mit Folio 92, die Heinrich Appenzeller durchgeführt hat. Trotz aller Einwände⁵⁷⁹ scheint die Vermutung naheliegend, Géricault habe alle Veränderungen am Skizzenbuch, mit Ausnahme von Folio 92, selbst vorgenommen.⁵⁸⁰

Von den zusammen mit den Buchdeckelinnenseiten gesamthaft 92 Blättern sind im ganzen 77 Seiten bezeichnet oder beschrieben. Dabei sind die Zeichnungen in zwei Richtungen angebracht, von Folios 1a) bis 57r und von 92a bis 19v, wobei auch Folios 5v, 11r und 72v in entgegengesetzter Richtung bezeichnet sind. Géricault hat das Skizzenbuch demnach von zwei Seiten her gefüllt, genauso wie das Zoubaloff-Skizzenbuch im Louvre und das kleine Skizzenbuch im Getty-Museum.⁵⁸¹ Er hat die einzelnen Blätter meist einseitig bezeichnet und nur in sechs Fällen, Folios 2, 5, 23, 39, 42 und 90 beidseitig benutzt.

Das Zürcher Skizzenbuch besitzt den originalen Einband aus festem Karton, dessen Deckelaussenseiten mit dunkelgrünem Papier überzogen sind. Der Rücken ist mit graugrünem Spaltleder verstärkt und trägt eine 60 mm hohe und circa 50 mm breite Etikette der Zürcher Künstlergesellschaft, auf welcher ein gestempeltes «P» über einer in brauner Tinte geschriebenen «106» steht. Die Deckel messen in der Höhe 218 mm und in der Breite 274 mm. Sie sind an den Ecken bestossen und ausgefranst, der Papierüberzug ist entlang der Kanten aufgebrochen und über die ganze Fläche berieben und fleckig.

Das Buch enthält 92 gebundene Blätter, welche in der Regel in Gruppen von drei Lagen beziehungsweise sechs Folien gebunden sind. Von diesen sind das erste und das letzte Blatt auf die Deckelinnenseiten geklebt; sie werden analog zur bereits bestehenden Seitennumerierung Folio 1a) bzw. 92a) genannt. Hinzu kommen zwei eingeklebte Blätter, die oben erwähnten Folio 92 und Folio 2.⁵⁸² Folio 5 und 11 wurden wohl noch von Géricault selbst in ihrer Länge beschnitten und zwei weitere Seiten, welche ursprünglich Folio 77 und 82 fortgeführt haben, sauber herausgetrennt. Zudem wurden mindestens zwei weitere Doppelseiten entlang der Bindung entfernt; es sind dies die Lage vor Folio 29/32 und jene vor Folio 39/42. Die Bindungen an den betreffenden Stellen enthalten nur zwei Doppelseiten, wogegen sonst in dieser Papierart immer drei zusammengefasst sind, und der Baumwollfaden ist hier im Gegensatz zu den übrigen Bindungen im Skizzenbuch relativ locker. Die verwendeten Papiere lassen sich grob in fünf Gruppen unterteilen:

1. Ein weisslichbeiges Velin, welches das Wasserzeichen «AL GIROUX A PARIS» (**Abb. 48 a**) und ein Monogramm «CS» über einem Blattkranz zeigt (**Abb. 48 b**). Letzteres ist Heawood 3248 ähnlich.⁵⁸³ Aus diesem Velin bestehen die Folios 1a), 1, 3–22, 86 und 89, 91 und 92a).

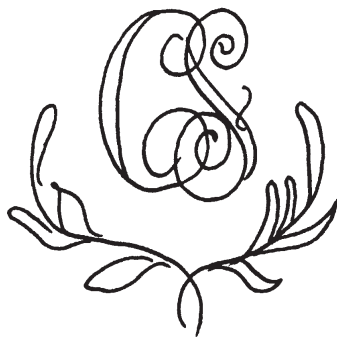
2. Ein helles Van der Ley-Bütten mit den entsprechenden Wasserzeichen, entweder dem Namenszug «VAN DER LEY» (**Abb. 49 a**) (der nahezu identisch ist mit Churchill 433)⁵⁸⁴ oder der «Vryheit» auf der Weltkugel (**Abb. 49 b**), die über dem ebenfalls auftretenden Wappen (**Abb. 49 c**) zu denken ist (ähnlich Churchill 193 und Heawood 1364).⁵⁸⁵ Dieses Büttenpapier gilt für Folios 23–42.

3. Eine Gruppe unterschiedlich gefärbter Velins. Die in dieser Gruppe gefundenen Wasserzeichen zeigen den Schriftzug «CANSON FRERES» (**Abb. 50**) und die Nummern «3», «50» und «289». Die Papierfärbung reicht von einem kühlen Blau über ein grünliches Grau bis hin zu diversen Braun- und Tabaktönen. Diese Gruppe umfasst Folios 43–85, 87, 88 und 90.

4. Ein Berner Bütten, dessen Wasserzeichen ein Wappen unter einer Krone zwischen zwei antithetischen Löwen zeigt (**Abb. 51**) und Lindt 516 und 517 verwandt ist.⁵⁸⁶ Es wurde wahrscheinlich von Heinrich Appenzeller, dem bereits genannten Mitglied der Bibliothekskommission der Zürcher Künstlergesellschaft, zu Beginn des letzten Jahrhunderts für das nachträglich eingefügte Folio 92 verwendet.⁵⁸⁷

5. Ein bis anhin nicht mit Sicherheit bestimmbares Velin für Folio 2. Da dieses Blatt kein Wasserzeichen zeigt, in seiner Struktur aber faseriger und etwas fester als das «AL GIROUX»-Velin ist und einen Stich ins Gräuliche hat, muss es sich um eine fünfte Papierart handeln. Folio 2 bietet noch weitere Schwierigkeiten, weil es eingeklebt ist und nicht zum eingebundenen Bestand des Skizzenbuches gehört. So weicht es in seiner Grösse von den übrigen Blättern ab und misst 213,5 x 260 mm (wenn man den auf Folio 1 überlappenden 2 bis 3,5 mm breiten Klebefalz nicht mitrechnet), im Gegensatz zu den üblichen 210 x 270 mm pro Blatt. Folio 2 birgt letztlich auch in ikonographischer, stilistischer und chronologischer Hinsicht Besonderheiten. Es ist Folio 34r

AL GIROUX A PARIS



*Abb. 48 a) und b)
Wasserzeichen AL GIROUX A PARIS
und CS über Blattkranz (ähnlich Heawood 3248)*

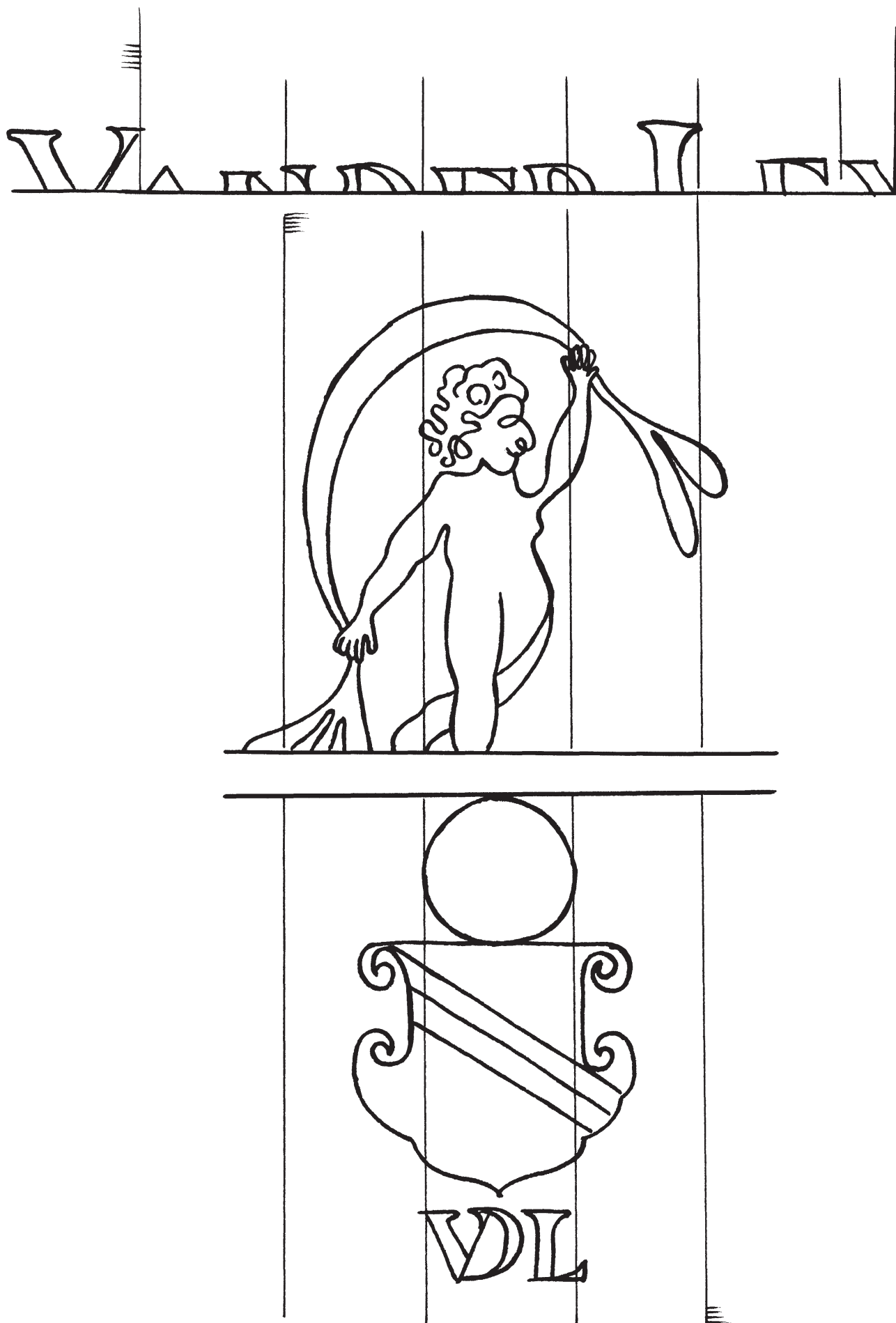


Abb. 49 a), b), c)
 Wasserzeichen VAN DER LEY (Churchill 433) mit
 «Vryheit» über Weltkugel auf Wappen (Churchill
 193/Heawood 1364)

CANSON FRERES

Abb. 50
Wasserzeichen CANSON FRERES

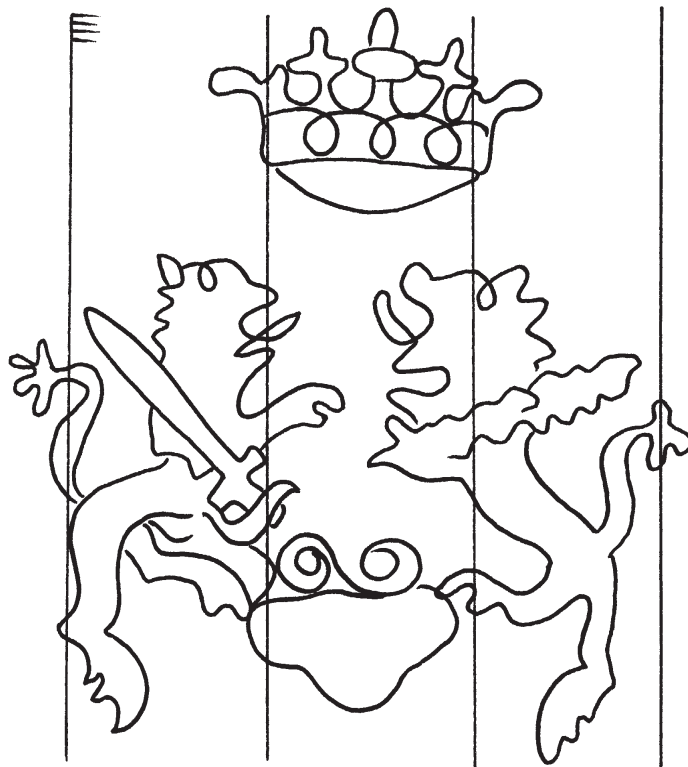


Abb. 51
Wasserzeichen Wappen mit zwei antithetischen
Löwen (ähnlich Lindt 516 und 517)

im *Chicago Album* (Abb. 54) stilistisch verwandt und zeigt das gleiche Frauenbildnis mit Kopftuch. So liegt es nahe, das Papier des Zürcher Blattes aufgrund seiner unmittelbaren Nähe zum entsprechenden Chicagoer Blatt zu bestimmen, doch konnte dessen Papierart von Eitner auch nicht mit Sicherheit identifiziert werden.⁵⁸⁸ Nur ein direkter Vergleich der beiden Blätter könnte eine eindeutige Klärung ergeben.

Die hier bestimmten Papierarten erlauben zunächst nicht viel mehr Rückschlüsse als eben diejenigen über den Hersteller, weil nur wenig ausgewertetes Vergleichsmaterial vorliegt.⁵⁸⁹ Der Entstehungsort und die Datierung der Zeichnungen dürfen daher nur bedingt vom Bildträger abhängig gemacht werden, doch erlauben Vergleiche mit weiteren Géricault-Zeichnungen bezüglich deren Papierart vorerst folgende Feststellungen:

Beim «AL GIROUX»-Velin der ersten Gruppe handelt es sich um ein französisches Papier, dessen Produktionsdauer der einschlägigen Literatur nicht entnommen werden kann. Heawood erbringt nur einen datierten Nachweis, der von 1822 stammt.⁵⁹⁰ Unser Papier muss aber älter sein, da die Zeichnungen darauf früher entstanden sind. Die bislang einzige Géricault-Zeichnung auf diesem Papier ist der *Turc endormi* von 1822/23 in der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.⁵⁹¹

Beim «VAN DER LEY»-Bütten der zweiten Gruppe handelt es sich wahrscheinlich um das gleiche Bütten wie bei Folio 1 bis 33 im *Chicago Album*.⁵⁹² Diese Zeichnungen in Chicago wurden von Eitner auf 1818 bis 1819 datiert.⁵⁹³ Das entsprechende Wasserzeichen tritt laut Heawood ab 1769 auf.⁵⁹⁴ Géricault verwendete dieses Papier bereits 1812 bei seinen Anatomiestudien⁵⁹⁵ und wiederum auf seiner italienischen Reise in Florenz.⁵⁹⁶

«CANSON»-Papiere, wie in unserer dritten Gruppe, sind schon um 1802 nachgewiesen⁵⁹⁷ und werden heute noch in Annonay in der Ardèche als «CANSON & MONTGOLFIER» produziert.⁵⁹⁸ Es sind bislang keine weiteren Papiere in Géricaults Œuvre bekannt, die dasselbe Wasserzeichen tragen, obwohl natürlich alle braunen und bläulichen Papiere seiner gouachierten Zeichnungen vom gleichen Hersteller stammen könnten. Die drei ähnlichen Papiere im Louvre mit der *Leda* (Abb. 119), der *Diana* und der *Idylle* (Abb. 26) zeigen jedenfalls keine Wasserzeichen.⁵⁹⁹

Das Berner Bütten ist nicht identisch mit den von Lindt vorgelegten Beispielen, doch gibt es für solche Abweichungen plausible Gründe.⁶⁰⁰ Die Produktion dieses Papiers dauerte laut Lindts Angaben von 1791 bis (spätestens) 1839.⁶⁰¹ Für das vorliegende Bütten bedeutet dies, dass es schon relativ früh in das Zürcher Skizzenbuch gelangt sein könnte. Heawood belegt an diversen Beispielen, dass ein Wasserzeichen bis zu 30 Jahre in Gebrauch sein konnte und dass der zeitliche Abstand von der Produktion bis zur Verwendung eines Papieres oft Jahre dauerte.⁶⁰² Die Ergänzung von Folio 92 geschah mit einem eben solchen grossen zeitlichen Abstand. Sie wurde, wie bereits vermutet, wohl von Heinrich Appenzeller vorgenommen,⁶⁰³ und zwar in der Zeit seiner Tätigkeit in der Zürcher Künstlergesellschaft von 1898 bis 1909.

Generell stellt sich die Frage, weshalb in Géricaults Skizzenbuch verschiedene Papierarten unterschiedlicher Färbung zusammengebunden sind. Das Italienische Skizzenbuch von Richard Wilson (1713?–1782) zum Beispiel enthält nämlich nur bläulichgraues Bütten,⁶⁰⁴ jenes von Goya durchgehend chamoixfarbiges Bütten,⁶⁰⁵ die Skizzenbücher von Davids und Turners italienischen Reisen bestehen nur aus weissen Velins und hellen Bütten,⁶⁰⁶ jenes von Anne Louis Girodet de Trioson,⁶⁰⁷ und die beiden von Baron Gros enthalten ausschliesslich einheitliche, helle Velins.⁶⁰⁸ Die Papiere in den italienischen Skizzenbüchern von Michel-Martin Drölling (1786–1851), Achille-Etna Michallon und Etex sind ebenfalls alle gleich.⁶⁰⁹ Auch Delacroix' Skizzenbücher, die jener während seiner Marokkoreise 1832 verwendet hatte, bestehen aus ein und demselben hellen Velin.⁶¹⁰ Und wenn man den Vergleich zu Deutschen und Schweizern ausweitet, von denen italienische Skizzenbücher jener Jahre erhalten sind,⁶¹¹ dann wird der Eindruck bestärkt, dass in der Regel Reiseskizzenbücher des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts immer einheitlich helle Papiere enthielten. Géricaults Zürcher Skizzenbuch scheint deshalb eine Ausnahme zu sein, obgleich er darin die farbigen Papiere seltener bezeichnet hat als die hellen. Sein Reiseskizzenbuch enthält nämlich Papiere, die ihm Arbeiten wie *La Tarantelle* im Stadel,⁶¹² die *Idylle* im Louvre (Abb. 26) und in Princeton und *Le Baiser* in der Sammlung Thyssen (Abb. 27) ermöglicht hätten. Das bedeutet, dass Géricault darin Zeichenmaterial eingebunden hatte, welches ihm besondere graphische Lösungen erlaubte. Auf Folios 47r und 49r fand er auch prompt solche Lösungen. Dass deshalb ein Zusammenhang zwischen den gouachierten Blättern im Zürcher Skizzenbuch und den anderen Zeichnungen dieser Technik bestehen muss, ist naheliegend, denn auch die Masse der meisten gouachierten Zeichnungen auf braunem Papier bewegen sich innerhalb 21 x 27 cm.⁶¹³ Das ist das Format der Seiten im Zürcher Skizzenbuch. Die Vermutung, es könnte sich dabei um Relikte eines weiteren, inzwischen aufgelösten Skizzenbuches handeln, ist berechtigt. Überhaupt ist man versucht, die Herkunft der verschiedenen Zeichnungen von Géricaults italienischer Reise ausserhalb der Zürcher Gruppe in weiteren Skizzenbüchern zu rekonstruieren. Mehrere solche Dokumente sind in Géricaults Nachlass bezeugt. Seither wurden sie aufgelöst und zerschnitten. Wie ruchlos man zuweilen diese Skizzenbücher verstümmelte, zeigt ein Vergleich zwischen einem Blatt mit Ledadarstellungen in Privatbesitz (Abb. 52)⁶¹⁴ und vier Fragmenten in der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Abb. 53).⁶¹⁵

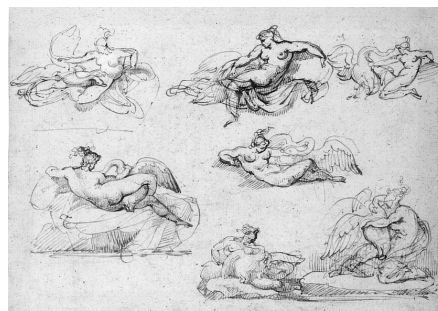


Abb. 52
Théodore Géricault
Skizzenblatt mit diversen Leda-Darstellungen,
1817
Feder auf Bütten, 18,2 x 25,5 cm
Privatsammlung (ehemals Kunsthandel London)



Abb. 53
Théodore Géricault
Leda-Darstellungen, 1817
Feder auf Bütten, vier Fragmente von einem Skizzenblatt
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 54
Théodore Géricault
Skizzenblatt (Folio 34r im «Chicago Album»),
1813/14 (Eitner), 1818/19 (Sells/Fehlmann)
Bleistift auf Velin, 17,3 x 23 cm
Chicago, The Art Institute, Tiffany and Margaret
Blake Collection

Weitere Papiervergleiche mit anderen Géricault-Zeichnungen sind nicht möglich, weil eine umfassende Studie zu Papieren des frühen 19. Jahrhunderts noch aussteht. So soll wenigstens folgende Tabelle eine vollständige Übersicht über die im Zürcher Skizzenbuch enthaltenen Papierarten geben.

II.2.1 Übersicht zu den Papieren im Zürcher Skizzenbuch

Die angegebenen Wasserzeichen sind meist nur in Teilen auf den betreffenden Blättern enthalten oder laufen über zwei Seiten hinweg. Die einzelnen Blätter sind nach Bindungen geordnet, { } bezeichnet eine fehlende Lage, Δ eine herausgeschnittene Seite.

Tabelle			
Folio Nr.	Papierart	Wasserzeichen	Besonderes/Farbe
1a)	Velin	«UX A PARIS»	chamois
1	Velin	«X A PARIS»	chamois
2	Velin	–	eingeklebt/weiss
3	Velin	«X A PARIS»	chamois
4	Velin	«AL GIROU»	chamois
5	Velin	«AL GIROU»	chamois
6	Velin	«AL GIRO»	chamois
7	Velin	«X A PARIS»	chamois
8	Velin	«X A PARIS»	chamois
9	Velin	«AL GIROU»	chamois
10	Velin	«AL GIROU»	chamois
11	Velin	«A PARIS»	chamois
12	Velin	CS über Kranz	chamois
13	Velin	CS über Kranz	chamois
14	Velin	CS über Kranz	chamois
15	Velin	CS über Kranz	chamois
16	Velin	«AL GIROUX»	chamois
17	Velin	CS über Kranz	chamois
18	Velin	CS über Kranz	chamois
19	Velin	CS über Kranz	chamois
20	Velin	CS über Kranz	chamois
21	Velin	CS über Kranz	chamois
22	Velin	CS über Kranz	chamois
23	Bütten	–	chamois
24	Bütten	Vryheit	chamois
25	Bütten	Wappen	chamois
26	Bütten	–	chamois
27	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
28	Bütten	Wappen	chamois
{ }			eine Lage fehlt
29	Bütten	Wappen	chamois
30	Bütten	Vryheit	chamois
31	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
32	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
33	Bütten	Vryheit	chamois
34	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
35	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
36	Bütten	Vryheit	chamois
37	Bütten	Wappen	chamois
38	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
{ }			eine Lage fehlt
39	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
40	Bütten	«VAN DER LEY»	chamois
41	Bütten	Wappen	chamois
42	Bütten	Vryheit	chamois
43	Velin	CS über Kranz	beige
44	Velin	–	beige
45	Velin	«50»	beige
46	Velin	«3»	beige
47	Velin	–	beige
48	Velin	CS über Kranz	beige
49	Velin	–	beige
50	Velin	–	beige
51	Velin	«FRERES»	beige
52	Velin	«CANSON»	beige
53	Velin	–	beige

54	Velin	–	beige
55	Velin	–	grünlichgrau
56	Velin	–	gräulichbeige
57	Velin	–	gräulichbeige
58	Velin	–	grünlichgrau
59	Velin	–	graubraun
60	Velin	–	graubraun
61	Velin	–	blau
62	Velin	–	blau
63	Velin	–	graubraun
64	Velin	–	graubraun
65	Velin	–	blau
66	Velin	–	braun
67	Velin	–	braun
68	Velin	–	blau
69	Velin	–	bräunlichgrau
70	Velin	–	tabak
71	Velin	–	bräunlichgrau
72	Velin	–	bräunlichgrau
73	Velin	–	tabak
74	Velin	–	bräunlichgrau
75	Velin	–	gräulichbraun
76	Velin	–	gräulichbraun
Δ			weggeschnitten
77	Velin	–	gräulichbraun
78	Velin	–	gräulichbraun
79	Velin	–	gräulichbraun
80	Velin	–	gräulichbraun
81	Velin	–	gräulichbraun
Δ			weggeschnitten
82	Velin	–	sandiges Beige
83	Velin	–	gräulichbraun
84	Velin	«FRERES»	gräulichbraun
85	Velin	–	beige
86	Velin	CS über Kranz	beige
87	Velin	«289»	beige
88	Velin	«289»	beige
89	Velin	CS über Kranz	beige
90	Velin	–	beige
91	Velin	CS über Kranz	chamois
92	Bütten	Wappen zwischen zwei Löwen	eingeklebt
92a)	Velin	CS über Kranz	chamois

II.3. Datierung

Die Datierung des Zürcher Skizzenbuches muss anhand der darin enthaltenen Zeichnungen erfolgen, die Géricault während seines Italienaufenthalts und danach geschaffen hat. Diese lassen sich in vier Gruppen einteilen: erstens in Zeichnungen, die in Rom entstanden sind, zweitens in solche aus Neapel und Paestum, drittens in Arbeiten, die in Paris geschaffen wurden, und viertens in jene, die aufgrund ihrer Darstellung keiner der genannten Gruppen mit Bestimmtheit zugewiesen werden können.

Die erste Gruppe umfasst die Arbeiten aus Rom auf Folios 1, 3, 5, 14, 39–43, 45, 55 und 72. Sie können durch die von Whitney, Chenique und van Leeuwen vorgelegten Dokumente zwischen dem 15. November 1816 und dem 4. Oktober 1817 datiert werden.⁶¹⁶ Der erste *Terminus a quo* orientiert sich am Eintrag im *Registre des Passeports visés* der *Ambassade de France près le Saint-Siège*, worin sich Géricault am 15. November 1816 eingetragen hat.⁶¹⁷ Der andere Zeitpunkt wird durch Géricaults Gesuch an die fürstlichen Museen in Florenz, in deren Sammlungen kopieren zu dürfen, bestimmt, denn dann war er bereits aus Rom abgereist.⁶¹⁸

Die zweite Gruppe enthält Zeichnungen, die in Neapel und Paestum entstanden sind, und besteht aus Folios 9, 10, 12, 18–24, 26–30, 32, 34–37, 44, 48–50, 82–83, 85–88, 90 und 91r. Géricault kann sie nicht vor dem 19. März 1817 geschaffen haben, denn zu diesem Zeitpunkt hielt er sich noch immer in Rom auf. Die Kopien nach Werken im *Museo Borbonico* müssen nach dem 21. April 1817 entstanden sein, weil erst an diesem Tag die entsprechende Erlaubnis von Don Emanuele Parisi ausgestellt wurde.⁶¹⁹ Die Zeichnungen aus Neapel und Paestum wurden aber vor dem 3. Juni 1817 geschaffen, weil Géricault laut einem Brief von Célèste Meuricoffre-Coltellini an diesem Tag Neapel bereits verlassen hat.⁶²⁰ Damit können die Zeichnungen der zweiten Gruppe zwischen Ende März und Ende Mai 1817 datiert werden.⁶²¹

Nach Géricaults Rückkehr aus Italien, wohl gegen Ende 1818, fügte er wahrscheinlich in Paris die Bildnisse von Eugène Isabey (1803–1886)⁶²² und von Laure Bro (1788–1845)⁶²³ auf Folios

7, 8 und 17 in das Skizzenbuch ein. Ebenfalls erst 1818 oder sogar noch später sind die drei Figurenstudien zum *Radeau de la Méduse* auf Folios 51, 52 und 53 entstanden, weil sie verglichen mit dem bisher bekannten Studienmaterial zu diesem Werk eine weit fortgeschrittene Formulierung zeigen.⁶²⁴ Diese drei Studien sind denn auch die jüngsten mit Sicherheit zeitlich bestimmbar Arbeiten im Zürcher Skizzenbuch und bilden zusammen mit den Bildnissen von Laure Bro und Eugène Isabey die dritte Gruppe.

Die Entstehung der Zeichnungen der vierten Gruppe ist hingegen nicht so eindeutig. Es handelt sich hierbei um Folios 4, 6, 11, 13, 15, 25, 31, 33, 38, 46, 47, 56, 57, 89 und 91v. Einige davon wie zum Beispiel Folios 15, 33 und 46r wurden wahrscheinlich in Italien geschaffen, andere eher in Paris, aber sie sind weder durch stilistische noch durch dokumentarische oder motivische Hinweise zweifelsfrei datierbar. Auf jeden Fall gibt es im Zürcher Skizzenbuch keine Zeichnungen, die vor Géricaults Italienreise anzusetzen sind. Es ist unwahrscheinlich, dass er ein angefangenes Skizzenbuch mit auf seine Reise genommen hat, umso mehr, als Clément, den man trotz aller Mängel nicht ignorieren sollte, eine entgegengesetzte Darstellung vertritt: *«Il [Géricault] comptait rester absent aux moins deux années, et avec la même méthode qu'il apportait à tout, il mit ses affaires en ordre le plus parfait. Il étiqueta ses carnets et ses dessins, marqua de numéros ses études, ses moindres pochades, et jusqu'à ses palettes et à ses couleurs, et confia le tout à son père.»*⁶²⁵ Offenbar hat Géricault vor seiner Abreise nach Italien alle seine Skizzenbücher und Zeichnungen markiert und sie zusammen mit seinen übrigen Werken und Malutensilien seinem Vater anvertraut. Demnach kann das Zürcher Skizzenbuch nicht, wie Eitner meint,⁶²⁶ vor Géricaults Italienaufenthalt begonnen worden sein.

Ein besonderes Problem bietet Folio 2. Es muss isoliert betrachtet werden, weil es nicht in den ursprünglich eingebundenen Bestand gehört und deshalb keinen direkten Einfluss auf die Beurteilung der restlichen Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch oder dessen Verwendung haben kann. Folio 2 zeigt einen Frauenkopf mit geknotetem Kopftuch und mehrere Male Alfred und Elisabeth Dedreux im Kindesalter. Diese beiden sind von einem Doppelporträt in Privatbesitz⁶²⁷ und einer Zeichnung im Louvre,⁶²⁸ Alfred alleine von einem Bildnis in New York⁶²⁹ bekannt. Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch zeigt demnach auf beiden Seiten Alfred und Elisabeth Dedreux zusammen mit ihrer Mutter oder, was auch möglich ist, mit einem Kindermädchen. Alfred wurde 1810 geboren, Elisabeth 1812. Es ist nun schwierig, das Alter der Kinder aufgrund der Skizzen von Folio 2 zu bestimmen und daraus das ungefähre Entstehungsdatum derselben zu erschliessen, aber ein Vergleich mit den überlieferten Gemälden und Zeichnungen zu den Dedreux-Kindern hilft hier weiter. Das Bildnis Alfreds in New York zeigt neben physiognomischen Analogien die gleichen Hosen mit Knopfreihe über der Brust wie die Zeichnungen auf Folio 2. Diese Knabenbekleidung kam während der Besatzung durch die Alliierten auf und war von militärischen Uniformen inspiriert. So wurde zum Beispiel die Anordnung der Knopfreihe über dem Oberkörper auf dem Bildnis Alfreds *«à la hussarde»* bezeichnet (**Abb. 55**).⁶³⁰ Nun zeigt das Doppelbildnis in Privatbesitz⁶³¹ zwar nicht das gleiche Kleidungsstück, wohl aber die Vorstudie dazu im Louvre.⁶³² Offenbar sind die Zeichnungen zu einem ähnlichen Zeitpunkt entstanden wie die gemalten Bildnisse. Aus der Datierung der Gemälde kann also eine Datierung des Zürcher Blattes abgeleitet werden.

Dazu sei erneut an einige Fakten erinnert: Die Dedreux-Kinder haben Rom in Begleitung ihres Onkels Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy spätestens am 28. Oktober 1817 erreicht und zuvor Géricault auf dessen Rückreise in Siena getroffen.⁶³³ Sie sind erst im Herbst 1819 mit ihrer Mutter zusammen nach Paris zurückgekehrt.⁶³⁴ Damit kommen die Jahre zwischen Herbst 1816 und Herbst 1819 als Entstehungszeit der beiden gemalten Porträts nicht in Frage, weil Géricault in Italien war, als die Dedreux-Kinder in Frankreich weilten. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Paris aber und bis im Herbst 1819 lebten die Kinder in Rom. Die bekannten Skizzen könnten jedoch während des kurzen Zusammentreffens zwischen Géricault und den Dedreux in Siena entstanden sein,⁶³⁵ wahrscheinlicher aber erst 1819.

Eine Datierung um 1814, wie sie Eitner für Folio 2 postuliert,⁶³⁶ ist unwahrscheinlich, weil die beiden Kinder damals noch zu klein gewesen wären. Eine Datierung kurz vor Géricaults Abreise nach Italien, wie sie Grunhech für Alfreds Bildnis in New York annimmt,⁶³⁷ ist aber angesichts der von Laveissière angeführten Umstände ausgeschlossen.⁶³⁸ So schlägt Bazin eine weitere Möglichkeit vor: *«La date de 1817 [pour ca. 1722 et 1723] peut être confirmée d'ailleurs par le fait que plusieurs croquis du carnet de Zurich (cat. 1725, 1727)⁶³⁹ sont des études pour les enfants, un garçon et une fille, dont les relations d'âge sont les mêmes que celles que montre le tableau représentant Alfred Dedreux et sa soeur. D'ailleurs, Géricault a dû peindre ce portrait à Rome où l'architecte Pierre-Anne Dedreux, père des deux enfants, qui avait remporté le premier Prix de Rome en 1815, se trouvait déjà depuis plus d'un an avec sa femme et ses enfants.»*⁶⁴⁰

Hier ging Bazin davon aus, die Dedreux-Kinder und ihre Mutter seien bereits mit ihrem Vater nach Rom gereist. Da dies, wie die Archivalien in Rom beweisen, aber nicht zutrifft, ist sein Vorschlag ebenso hinfällig wie inkonsequent. An anderer Stelle hat Bazin nämlich darauf hingewiesen, dass der Frauenkopf auf Folio 34 im *Chicago Album* Alexandrine-Modeste Caruel darstelle und folglich 1813 bis 1814 entstanden sein müsse,⁶⁴¹ während er gleichzeitig auf dessen Verwandtschaft mit Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch hingewiesen hat, das er im vorliegenden Falle auf 1817 datiert.⁶⁴²

So sei erneut auf die Bleistiftzeichnung im Louvre⁶⁴³ hingewiesen: Sie zeigt auf der Vorderseite die beiden Dedreux-Kinder, wobei Alfred wie auf dem Zürcher Blatt Hosen mit Knöpfen «à la hussarde» trägt. Auf der Rückseite befindet sich eine Federstudie zur Münchner Landschaft,⁶⁴⁴ von der wir dank Donald Rosenthal wissen, dass sie im Sommer 1818 entstanden ist.⁶⁴⁵ Weil die Gallustinte der Rückseite auf die Vorderseite durchgeschlagen hat und damit die Bleistiftzeichnung mit den Dedreux-Kindern empfindlich stört, darf man vermuten, dass diese vor der Landschaftsskizze gezeichnet wurde. Demzufolge hat Géricault das Blatt im Louvre im Sommer 1818 oder davor verwendet. Die Kinder wurden möglicherweise bereits im September 1817 in Siena gezeichnet. Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch ist vermutlich in der gleichen Zeitspanne geschaffen worden, obwohl die Kinder in ihrer zeichnerischen Erfassung etwas spontaner als auf dem Blatt im Louvre wirken.

Vergleicht man nun die Handschrift der Zeichnungen auf Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch mit Folio 34r im *Chicago Album*. (Abb. 54),⁶⁴⁶ so stellt man fest, dass sie in ihrer Weichheit und runden, lockigen Strichführung jener entspricht. Darüber hinaus zeigen beide Blätter, wie bereits erwähnt, eine exakte motivische Parallele: den Frauenkopf mit geknotetem Kopftuch und seitlich hervorquellenden Locken über einem dreifachen Rüschenkragen.⁶⁴⁷ Solche Kragen treten in der Pariser Mode um 1816 auf, wie ein Blatt aus den *Costumes Parisiens* und ein um 1817 datiertes Porträt von Mme Récamier (1777–1849) sowie verschiedene Bildnisse von François-Joseph Navez (1787–1869) belegen (Abb. 56–57).⁶⁴⁸ Es mag etwas gewagt erscheinen, das Chicagoer Blatt aufgrund einiger weniger Analogieen zu datieren, doch die motivische Übereinstimmung ist neben der Stilistischen zu stark, um zufällig zu sein. Vielmehr darf man vermuten, dass sowohl Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch als auch Folio 34 im *Chicago Album* ursprünglich im selben Kontext entstanden – und damit gleichzeitig sind.⁶⁴⁹

Eitner datierte 1960 Folios 34 bis 61 im *Chicago Album* zwischen 1813 und 1814.⁶⁵⁰ Dies war damals, als nur wenige zeitlich bestimmbare Werke von Géricault bekannt waren und die einzige annähernd zuverlässige Quelle Clément Monographie mit dem rudimentären *Œuvre*katalog war, durchaus plausibel. Clément ging selbst davon aus, dass Géricault vor seiner Italienreise neben dem *Officier chargeant* von 1812⁶⁵¹ und dem *Cuirassier blessé* von 1814⁶⁵² keine nennenswerten Werke gemalt habe. Deshalb schien es naheliegend, die militärischen Sujets auf Folio 34 bis 61 im *Chicago Album*, die als Studien um die beiden Reiterbilder aufgefasst werden konnten, in diese Zeit zu datieren. So meint Eitner: «Many of the drawings in these pages refer to paintings which are generally assigned to 1814, among them we recognize such familiar subjects as *The Polish Lancer* (fol. 51r), *the Three Trumpeters* (fol. 57r), *Napoleon giving an Order to an Officer* (fol. 44r), and the portraits of *Carabiniers* (34v and 51v).»⁶⁵³ Allerdings wendet er ein, dass diese Werke lediglich aufgrund stilistischer Kriterien um 1813 bis 1814 datiert werden und damit zum *Cuirassier blessé* gehören. Aus diesem Grund versuchte Eitner, seine Datierung mit mehreren nicht-stilistischen Argumenten zu stützen.⁶⁵⁴ In der Folge blieb seine Chronologie für die Géricault-Forschung massgebend bis sie von Christopher Sells in dessen scharfsinniger Analyse von 1989 in Frage gestellt wurde.⁶⁵⁵

Auf Eitners Argument, die Zeichnung mit der *Parade vor Louis XVIII.* auf Folio 54r⁶⁵⁶ könne aufgrund zweier Paraden vor der *Ecole Militaire* von 1814 auf dieses Jahr datiert werden, entgegnet Sells, dass es solche auch 1818 gegeben hat und dass diese Zeichnung nicht zwingend unmittelbar nach dem von Eitner vorgeschlagenen Anlass entstanden sein muss.⁶⁵⁷ Eitners Vermutung, die kleine Reiterskizze auf Folio 47v⁶⁵⁸ mit der Vendôme-Säule im Hintergrund zeige die Situation von 1814, entkräftet Sells mit einer mit 1819 datierten Zeichnung von Robert Batty, die die Vendôme-Säule ebenfalls ohne krönende Statue zeigt.⁶⁵⁹ Weiter zerstreut Sells Eitners Annahme, die Darstellungen von alliierten Truppen im *Chicago-Album* reflektierten die Besatzung von Paris nach dem 31. März 1814, mit dem Hinweis, dass Paris auch nach Waterloo bis 1818 von Alliierten besetzt war.⁶⁶⁰ Ebenso zeigt er, dass die militärischen Kompositionen,⁶⁶¹ die Eitner vor dem Fall Napoleons entstanden sieht, auch nach Géricaults Rückkehr aus Italien gezeichnet worden sein könnten. Insbesondere Folio 59r (Abb. 58) scheint die gouachierte *Combat de Cavaliers* im Louvre (Abb. 59)⁶⁶² vorzubereiten, die in technischer Hinsicht in Italien gewonnene Erfahrungen augenfällig berücksichtigt.⁶⁶³ Und schliesslich zieht Sells Eitners Behauptung in Zweifel, der *Maréchal-ferrant* im Kunsthau Zürich (Abb. 64)⁶⁶⁴ müsse dem *Cuirassier blessé* vorangehen. Damit entkräftet er sämtliche «nicht-stilistischen», d.h. «historischen» Argumente Eitners, die jenen veranlassten, in Géricaults Entwicklung um 1814 eine heftige Reaktion gegen Davids Klassizismus und damit eine Hinwendung zu Studien nach der Natur und zu militärischen Motiven zu vermuten.⁶⁶⁵ Bedenklich ist an Eitners Chronologie seine Frage, wie es denn um 1814 zur deutlich erkennbaren stilistischen Doppelspurigkeit kommen konnte, in der der Künstler eine «grand manner» in der Art des *Cuirassier blessé* und eine «little manner» wie auf dem *Ladenschild des Hufschmieds* zu pflegen schien. Seine Antwort darauf lautet:

«One look at the crowded pages [of the *Chicago Album*] makes us realize that they reflect a period of busy planning and far-reaching experimentation. Side by side we find three quite different categories of drawings. [...] casual sketches and studies from life, [...] sketches for some of the small military genre paintings which Géricault executed in 1812–14, [...] two series of compositional designs, one of them for the painting known as the *Signboard of a Blacksmith* and the other for a monumental *Cavalry Battle*. [...] The co-existence of two sharply divergent man-



Abb. 55
Anonym
Costumes parisiens, N°1696, Chapeau de peluche et carrock de drap, 1817
Radierung
Paris, Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris



Abb. 56
Anonym
Costumes parisiens, N°1350, Costume d'enfant, boutons à la hussarde, 1815
Radierung
Paris, Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris



Abb. 57
Baron Gros
Bildnis Mme Récamier, 1817
Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm
Ehemals Zagreb, Galerie Strossmayer



Abb. 58
Théodore Géricault
Skizzenblatt (Folio 59r im «Chicago Album»),
1813/14 (Eitner), 1818/19 (Sells/Fehlmann)
Feder und Lavis auf Velin, 16,5 x 22,7 cm
Chicago, The Art Institute, Tiffany and Margaret
Blake Collection



Abb. 59
Théodore Géricault
Combat de cavaliers, 1813/14 (Eitner), 1818
(Sells/Chenique/Fehlmann)
Schwarze Kreide, Feder, Lavis und Gouache über
Bleistift auf Velin, 19 x 27 cm
Paris, Musée du Louvre

ners among the drawings of 1813–14 indicates a deliberate practice rather than a wavering between different styles.»⁶⁶⁶

Laut Eitner hat Géricault zwischen 1813 und 1814 einen stilistischen Wendepunkt erreicht, worin er romantisches Pathos mit klassizistischer Grösse vereinigt und zwei parallele Stile praktiziert habe. Um diese These halten zu können, vernachlässigte er, dass der Künstler 1818 diverse Motive aus dem *Chicago-Album* «aufgriff». Géricault hat nämlich die kleine Skizze mit einem Trompeter auf Folio 57r (Abb. 60) zur Lithographie *Trompette de Lanciers* (Abb. 61) von 1818 entwickelt,⁶⁶⁷ während die Kürassiere von Folio 45 auf Lithographien von 1819 und 1821 auftauchen.⁶⁶⁸ Hier ist Sells' stärkstes Argument anzuführen, wonach die *Combat de Cavaliers* im Louvre (Abb. 59)⁶⁶⁹ im *Chicago Album* wiederholt skizzenhaft vorbereitet ist:⁶⁷⁰

«The most frequent occurring motif in these pages of the *Chicago Album* is that of a Cavalry Battle. There are no less than fifty-three sketches, all different, for this composition which was to find its final expression in a black chalk, wash and gouache drawing now in the Louvre. [...] This has led Eitner, who concurs in this dating, to suppose that after an intensive development of ideas for the composition in 1814, Géricault waited three years before executing a finished, not particularly ambitious form. Such a delay is not only inherently unlikely and without any known parallel in Géricault's practice, but seems to be fairly belied by the sketchbook drawings themselves.»⁶⁷¹

Sells' Behauptung, dieser Rückgriff auf vier Jahre alte Motive aus dem *Chicago Album* sei mit der Kavallerieschlacht im Louvre singulär, trifft bei genauerer Betrachtung nicht ganz zu. An diversen militärischen Lithographien, die seit 1818 entstanden sind, konnte oben bereits gezeigt werden, dass sie einzelne Elemente oder ganze Figuren aus dem *Chicago Album* enthalten. Deshalb stellt sich hier erneut die Frage, ob Géricault auf vier Jahre altes Material zurückgreifen musste, um diese Graphiken und gouachierten Zeichnungen im Umkreis des Louvre-Blattes zu schaffen, oder ob nicht vielmehr die Skizzen im *Chicago Album* diesen Arbeiten unmittelbar vorausgingen. Man wird in der Annahme nicht falsch gehen, dass Géricault nicht darauf angewiesen war, Uniformen der napoleonischen Heere während des Empires zu studieren, da er auch Stichwerke über französische Militäruniformen, auf die er zurückgreifen konnte, nach dem Fall Napoleons besass.⁶⁷² Sollten nun die Studien zum Blatt im Louvre mit dessen Entstehung zeitlich eng verbunden sein, so könnte man ganz einfach die gouachierten Zeichnungen mit militärischen Sujets⁶⁷³ früh ansetzen, das heisst um 1814. Dieser Möglichkeit widersprechen jedoch ihre stilistischen und technischen Eigenschaften, sodass sie selbst von Eitner auf 1818 datiert werden.⁶⁷⁴ Deshalb muss nach einer anderen Erklärung gesucht werden.

Die Besonderheit an Sells' Neudatierung ist, dass sie lediglich aufgrund einer neuen Sichtweise des bislang bekannten Materials im *Chicago Album* basiert und, abgesehen von der Zeichnung mit der Vendôme-Säule, keine neuen Dokumente in der Beweisführung braucht. Wohl deshalb konnte sie sich trotz ihrer einleuchtenden Argumentation noch immer nicht durchsetzen.

Der erste, der Sells' Vorschlag annahm und Folio 44 aus dem *Chicago Album*, das die Studie eines Badenden zur New Yorker Landschaft⁶⁷⁵ zeigt, allerdings vorsichtig – und mit Fragezeichen versehen – auf 1818 datierte, war Gary Tinterow.⁶⁷⁶ Bazin hingegen folgt Eitners Chronologie, obwohl er gewichtige neue Dokumente dagegen vorlegt. So äussert er sich zum Beispiel über die diversen Skizzen auf Folios 51r und 57v im *Chicago Album*, auf denen der Tod Poniatowskis dargestellt ist:

«Dans la partie du recueil de *Chicago remontant à 1813–1814*, on voit, traité très cursivement au folio 51 r^o (cat. 1504) un Poniatowski. Qu'il s'agisse bien dans ces dessins du maréchal Poniatowski se jetant dans l'Elster ne paraît pas douteux, car on voit nettement la rive du fleuve et le plan d'eau. L'évènement ayant eu lieu en 1813, Géricault y aura pensé avant son voyage en Italie et aura repris à son retour l'idée première pour une lithographie. [...] A ce moment-là, c'est-à-dire en 1817–1818, date à laquelle je crois pouvoir situer le cat. 1502, l'artiste se sera souvenu de son ancien projet pour en faire une lithographie qui ne sera pas exécutée. A en juger par les nombreux croquis conservés, cette mort héroïque a donc beaucoup préoccupé Géricault à deux moments de sa vie.»⁶⁷⁷

Hier bleibt zu ergänzen, dass weitere Skizzen zu Poniatowskis Tod⁶⁷⁸ den Arbeiten im *Chicago Album* stilistisch ausgesprochen nahe stehen, dass Bazin zudem Lithographien von Horace Vernet und von Victor Adam anführt, die auf 1817 bzw. 1818 datiert sind und den polnischen Helden in einer Haltung zeigen, wie ihn Géricaults Skizzenblatt in Privatbesitz,⁶⁷⁹ das seinerseits eindeutig den Blättern im *Chicago Album* stilistisch verwandt ist, wiedergibt.⁶⁸⁰ Dass Géricault Lithographien von Carle und Horace Vernet oder nach deren Werken besessen hat, ist in seinem Nachlassinventar und dem Vente-Katalog dokumentiert.⁶⁸¹ Ferner muss man beachten, dass das eine Skizzenblatt im Louvre mit den Poniatowski-Studien auf der Vorderseite einen Entwurf zum *Radeau de la Méduse* trägt.⁶⁸² Da wünschte man sich von Bazin eine plausible Erklärung, wie und wann diese darauf gelangt ist. Muss man auch hier vermuten, dass Géricault die Vorderseite erst nach vier Jahren bezeichnet hat?

Auch Emmanuelle Brugerolles folgt, wie schon Laveissière,⁶⁸³ der traditionellen Chronologie von Eitner und datiert zum Beispiel die Zeichnungen im *Chicago Album* (Abb. 60) mit dem dazugehörigen Gemälde in Washington⁶⁸⁴ zur Lithographie des *Trompettes du 2^e régiment de cheval-légers lanciers* (Abb. 61)⁶⁸⁵ auf 1813–1814 ohne Sells' Gegenvorschlag zu erwähnen: «Géricault avait déjà représenté ce trompette de lanciers comme figure principale du tableau

réalisé vers 1813–14, *Trois trompettes du 2e régiment de cheval-légers en tenue de gala, conservé à la National Gallery of Art de Washington, pour lequel il existe une étude au folio 57 recto de l'Album de Chicago.*»⁶⁸⁶ Deshalb sollen hier weitere Argumente für Sells' Chronologie vorgebracht werden.

Eines dieser Argumente für eine revidierte Chronologie legte Philippe Grunhech bereits 1979 vor: eine Zeichnung von einem *Trompette de Hussard* in Montforts Skizzenbuch der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Abb. 63).⁶⁸⁷ Géricault lernte Montfort erst im November 1817 kennen,⁶⁸⁸ das Skizzenbuch wird deshalb von Grunhech, Sells und Bazin als «post 1817» datiert.⁶⁸⁹ Die Zeichnung Montforts muss aber gleichzeitig mit Géricaults Trompeter in Williamstown (Abb. 62)⁶⁹⁰ entstanden sein, weil sie den gleichen Reiter aus einem anderen Blickwinkel zeigt.⁶⁹¹ Es gibt keine Argumente für Bazins Vermutung, Montforts Arbeit sei eine Kopie nach einer verlorenen Zeichnung von Géricault.⁶⁹² Deshalb ist das Gemälde in Williamstown nach Géricaults Italienaufenthalt entstanden, genauso wie die weiteren militärischen Motive, welche im *Chicago Album* zwischen Folios 34 und 61 angelegt sind: Der *Trompette de Hussards d'Orléans en Grande Tenue* in Wien,⁶⁹³ der *Trompette du 2e Régiment* in der Burrell Collection⁶⁹⁴ und *La Défense du Drapeau* in der Wallace Collection,⁶⁹⁵ um nur einige zu nennen.

Wenn man sich nun all die divergierenden Meinungen und Missverständnisse der Géricault-Forschung vergegenwärtigt, scheint die hier erneut aufgerollte und überaus komplexe Datierungsdebatte mehr Unsicherheit als Klarheit zu schaffen. Trotzdem ist das Ergebnis, das sich aus der Neudatierung für Géricaults künstlerische Entwicklung ergibt, eindeutig: Géricault hat in seiner Frühzeit weniger Werke geschaffen, als bisher vermutet wurde. Hingegen müssten umso mehr Arbeiten mit militärischen Sujets vor und nach dem *Radeau de la Méduse* verteilt werden, in eine Zeit also, von der Eitner annimmt, der Künstler habe ausschliesslich sein Meisterwerk entwickelt und danach ein paar Lithographien gezeichnet, die Monomanes, einige Mameluken und englische Pferdebilder gemalt.

Erinnert man sich, dass Eitners Chronologie im Wesentlichen auf Clément basiert, jener aber ein Schlüsselwerk, das Eitners Datierung der Chicagoer Fragmente überhaupt erst ermöglicht, auf 1818 datiert, so wird man misstrauisch. Clément schreibt nämlich zu seiner Nr. 112: «ENSEIGNE DE MARÉCHAL FERRANT.⁶⁹⁶ Géricault la fit en 1818 ou 1819 pour un maréchal qui habitait une maison située au coin de la rue Roquencourt et de la route de Saint-Germain-en-Laye.»⁶⁹⁷ Weshalb erwähnt dies Eitner nicht, wo er doch sonst Clément gerne folgt?⁶⁹⁸ Bei den drei Landschaften führte er bekanntlich auch Cléments Überlieferung ins Feld, um deren Frühdatierung zu beweisen.⁶⁹⁹ So ergeben sich angesichts der hier skizzierten Ausgangslage folgende Schlüsse:

Nicht-stilistische bzw. «historische» Vergleiche mit Folios 34 bis 61 im *Chicago Album* drängen eine Datierung vor 1816 nicht auf, hingegen lassen sich einige Argumente für eine Spätdatierung, das heisst nach Géricaults Italienaufenthalt, finden. Selbst Clément scheint diese mit seinen Angaben zum *Maréchal-ferrant* (Abb. 64)⁷⁰⁰ zu stützen. Nun ist Folio 34r im Chicagoer Dokument zweifellos ein Teil vom ganzen Fragment (Folios 34–61). Deshalb kann es Géricault erst nach seiner Italienreise gezeichnet haben. Wenn aber Folio 34 im *Chicago Album* nach 1817 entstanden ist, kann auch Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch, mit dem es offensichtlich in motivischer wie stilistischer Hinsicht verwandt ist, frühestens im Herbst 1817 in Siena bezeichnet worden sein, möglicherweise aber erst 1819 in Paris. Damit wäre auch Eitners und Bazins Vermutung hinfällig, die Frau mit der Haube und hervorquellenden Locken auf Folio 34r stelle Géricaults Tante und Geliebte Alexandrine-Modeste Caruel dar,⁷⁰¹ weil sie nachweislich aus dem engeren Umkreis der Dedreux-Kinder stammen muss, möglicherweise sogar deren Mutter Elisabeth Adélaïde Dedreux darstellt. Deshalb und aufgrund der genannten, fest datierten Dokumente und biographischen Analogien kann Géricault das Zürcher Skizzenbuch erst auf seiner Italienreise begonnen haben, entweder um den 15. November 1816 in Rom oder etwas später. Eine frühere Verwendung ist unwahrscheinlich, weil sich darin keine Zeichnung für Florenz nachweisen lässt und es ausgeschlossen ist, dass Folio 2 bereits 1814 bezeichnet wurde.⁷⁰² Wann und von wem es in das Zürcher Skizzenbuch eingeklebt wurde, lässt sich nicht feststellen, doch steht fest, dass Géricault das Buch in Italien unsystematisch gefüllt und nach seiner Rückkehr nach Paris im November 1817 weiterverwendet hat. Die jüngsten mit Sicherheit datierbaren Arbeiten darin sind die Studien zum *Radeau de la Méduse*, die möglicherweise erst im Winter 1818/19 entstanden sind.

Für die Neudatierung von Géricaults Œuvre bedeutet dies, dass die meisten Darstellungen militärischen Inhalts ausser dem *Officier chargeant* und dem *Cuirassier blessé*, aber auch der *Maréchal-ferrant* nach Géricaults Rückkehr aus Italien entstanden sein müssen. Die verschiedenen Trompeter in Williamstown, Washington und Wien wurden wohl in Verbindung mit Géricaults Lithographien seit 1818 geschaffen, während die Entwürfe zur *Revue de Louis XVII au Champ-de-Mars*⁷⁰³ Spuren eines nie verwirklichten Projekts sind, das laut Sells vor dem *Radeau de la Méduse* geplant war.⁷⁰⁴ Die stilistische Eigenart der Zeichnungen im *Chicago Album*, die Eitner als Indiz für eine frühe, barockisierende Phase der Unsicherheit gesehen hat, bietet bei einer Spätdatierung ebenfalls keine Schwierigkeit. Die gerundete, lockige Handschrift, die laut Eitner für die umstrittenen Blätter charakteristisch ist, findet man ebenfalls in Studien zu den drei Landschaften,⁷⁰⁵ auf dem Skizzenblatt im Courtauld Institute mit der italienischen Familie,⁷⁰⁶ in den Arbeiten zur *Affaire Fouldès*⁷⁰⁷ und auf zahlreichen Skizzenblättern aus Italien.⁷⁰⁸ Der gekringelte, lockige Zeichenstil ist demnach auf Arbeiten zu finden, die Géricault in

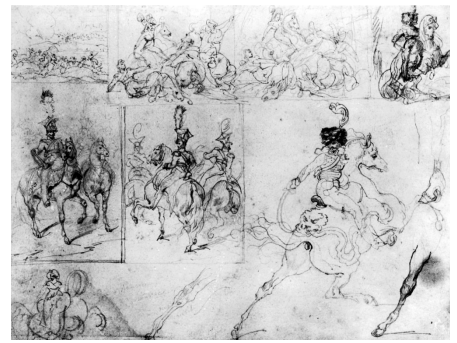


Abb. 60
Théodore Géricault
Skizzenblatt (Folio 57r im «Chicago Album»),
1813/14 (Eitner), 1818/19 (Sells/Fehlmann)
Bleistift auf Velin, 17,3 x 23 cm
Chicago, The Art Institute, Tiffany and Margaret
Blake Collection



Abb. 61
Théodore Géricault
Trompettes du 2e régiment de chevaux-légers lanciers, 1818
Lithographie, 17,3 x 23 cm
Paris, Bibliothèque nationale



Abb. 62
Théodore Géricault
Trompette de Hussards de la Seconde Restauration, 1818
Öl auf Leinwand, 35,6 x 27,2 cm
Williamstown, Sterling and Francis Clark Art Institute



Abb. 63
Antoine-Alphonse Montfort
Trompette de Hussards de la Seconde Restauration
(Folio 35r des Montfort-Skizzenbuches Nr. 5), 1818
Kreide, 17,5 x 10,5 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Italien und danach geschaffen hat, und nicht auf solchen, die vor 1816 entstanden sind. Dieser Stil könnte somit als Ausdruck einer neugewonnenen Souveränität interpretiert werden, die auch in die Blätter des *Chicago Albums* eingeflossen ist.

Generell bleiben also die Skizzen auf Folios 34 bis 61 im *Chicago Album* genauso massgebend für die Chronologie der damit verwandten Werke wie seit über dreissig Jahren für Lorenz Eitner, allerdings mit dem Unterschied, dass sie nun um 1818/19 zu datieren sind. Trotzdem konnte sich bis jetzt Sells' Vorschlag für eine revidierte Chronologie nur bedingt durchsetzen: hinsichtlich der drei grossen Landschaften.⁷⁰⁹ Allein Bazin widerspricht der Neudatierung dieser drei Gemälde und gibt folgende Begründung: «C'est cette hypothèse qu'a émise Mr. Donald Rosenthal [...], mais, [...] cette datation tardive se heurte à une objection majeure. Ces paysages composites – plutôt que composés – dont l'auteur a entassé Pelion sur Ossa pour un résultat assez fâcheux, ne sont pas du tout dans la ligne du tempérament de notre artiste au moment où on les dit peints.»⁷¹⁰ Da wüsste man doch gerne, wie sich diese «ligne du tempérament» definieren liesse. Aus diesem Grund sind nebst den bislang bekannten Indizien und Querverbindungen mit fest datiertem Material weitere konkrete Belege nötig, um der neuen Chronologie von Géricaults Werk zum Durchbruch zu verhelfen. Einer davon ist, wie hier gezeigt wurde, Folio 2 im Zürcher Skizzenbuch.

II.4. Zur künstlerischen Bedeutung des Zürcher Skizzenbuchs

Das Zürcher Skizzenbuch enthält, wie bereits erwähnt, das grösste zusammenhängende Konvolut an Zeichnungen von Géricaults italienischem Aufenthalt. Darüber hinaus gibt es darin einige Arbeiten, die etwas später in Paris entstanden sind. Davon sind besonders die drei Studien zum *Radeau de la Méduse* (Folios 51r, 52r, 53r) und das *Bildnis von Laure Bro* (Folio 17r) zu nennen. Ungleich der meisten anderen vom Künstler überlieferten Skizzenbücher⁷¹¹ enthält das Zürcher Dokument aber nicht bloss Studienmaterial und Notizen, sondern auch bildmässige, autonome Zeichnungen. Zu diesen sind vor allem die *Innenansicht des Hera-Tempels II in Paestum* (Folio 49r), das *Bildnis von Laure Bro* (Folio 17r), jenes von *Eugène Isabey* (Folio 7r und 44v) und das der *unbekannten Dame in den Wolken* (Folio 47r), die Kopien nach der *Reiterstatue des älteren Balbus* (Folios 22r und 89v), nach der *Testa Carafa* (Folio 34) und nach del Sarto, Venusti und Leonardo (40r, 41r und 45v) zu zählen. Freilich gibt es auch vereinzelt Ideenskizzen, die in ihrem Charakter jenen im *Chicago-Album* (Abb. 54, 58, 60)⁷¹² ähnlich sind und flüchtige Gedanken registrieren. Dazu gehört etwa die kleine Skizze auf Folio 72v, die wahrscheinlich einen frühen Entwurf zu *La Mossa* (Abb. 30) wiedergibt.⁷¹³ Es enthält auch intensiv erarbeitetes Studienmaterial, das sich mit den Zeichnungen im *Zoubaloff-Skizzenbuch* (Abb. 110–112)⁷¹⁴ vergleichen lässt. Ferner sind darin flüchtige Aufzeichnungen zu finden, die den spontanen Notizen im *Getty-Skizzenbuch*⁷¹⁵ entsprechen. Im Vergleich zu den genannten ist das Besondere am Zürcher Skizzenbuch die grosse Zahl an sorgfältig ausgeführten, qualitativ hochstehenden und autonomen Zeichnungen. Freilich kann man den originalen Zusammenhang vieler bedeutender Arbeiten Géricaults ebenfalls in Skizzenbüchern vermuten, das Aquarell im *Chicago-Album* mit dem *Caisson de Munition*⁷¹⁶ und die übereinstimmenden Formate diverser Blätter deuten darauf hin,⁷¹⁷ doch wurden diese Bücher im Laufe der Zeit aufgelöst. Dasjenige in Zürich hingegen bewahrt seine aussergewöhnlichen Zeichnungen im ursprünglichen Kontext und ist deshalb einzigartig. Es zeigt, wie Géricault präzise ausgeführte Arbeiten neben spontanen Skizzen und private Bildnisse neben Studiematerial gesetzt hat. Daraus lassen sich Rückschlüsse auf seine stilistische Entwicklung und Vielfältigkeit, auf sein persönliches Kunstwollen und seinen Schaffensprozess – aber auch auf den Stellenwert dieses Dokuments für den Künstler selbst – ableiten.

Géricault begann seine Laufbahn traditionsgemäss als Schüler eines angesehenen Meisters bei Pierre-Narcisse Guérin.⁷¹⁸ Deshalb folgte er am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit konventionellen kompositorischen und technischen Regeln, die das Verhältnis der Zeichnung zur Malerei festlegten: Die Zeichnung war Entwurf der Bildfindung, *prima idea*, *disegno*, Konzept.⁷¹⁹ Sie hatte also einen funktionellen Charakter, der der kunsttheoretischen Tradition entsprach. Das kann man darin erkennen, dass Géricaults frühe Zeichnungen meistens «nur» Übungen und Entwürfe sind, Skizzenmaterial und Proben, die in mehreren Registern einzelne Motive auf einem Blatt vereinen (Abb. 110–111), kaum aber bildmässige Werke.⁷²⁰ Dabei legte er als Hilfsmittel eine Vorzeichnung in Bleistift an, über die er mit Feder die bildbestimmenden Konturen und die modellierenden Lavis legte. Diese Arbeiten wirken oft noch steif und unbeholfen (Abb. 115 a, b, 113 a) und zeigen eine zuweilen unsichere, manchmal auch unkontrollierte, kantige Strichführung. In ihnen ist die Umrisslinie ganz der klassizistischen Ästhetik entsprechend nicht nur formgebend, sondern auch künstlerisches Ziel.⁷²¹ Sie bestimmte deshalb mehrere Jahre lang Géricaults zeichnerische Form, wie die späten Pausen nach Martin von Wagners (1777–1858) und Ferdinand Ruscheweyhs (1785–1845) *Bassorilievi Antichi della Grecia*⁷²² oder vereinzelt Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch belegen (Fos 15r, 23r).

Erst in Italien hat sich Géricault von dieser Linientreue deutlich abgewendet und vom dominierenden Substrat zeichnerischen Tuns gelöst. Dort begann er vermehrt, Körper mit Schraffurfeldern zu modellieren (Fos. 3r, 12r, 19r, 21r, 24r, 41r, 45v, 88v) oder in Lavis ausgeführte Hell-dunkel-Massierungen auszubilden (Fos. 38r, 40r).⁷²³ In der Folge führte seine Entwicklung zu bildmässigen, autonomen Zeichnungen. Er verwendete braune Papiere, auf die er schwarze Krei-

de über eine Bleistiftvorzeichnung setzte und danach mit Feder, Lavis, Gouache und manchmal sogar mit Aquarell überarbeitete (Abb. 20, 26–28, 59, 119). Damit erreichte er, wie auch in der Malerei (Abb. 31–33), einen eindrücklichen Helldunkel-Effekt, in dem eine besondere «neue» Qualität lag. Das Malerische daran erinnert an Isabeys *bon-mot* über den «*Cuisinier de Rubens*»,⁷²⁴ denn Géricaults gouachierte Zeichnungen zeigen augenfällige Parallelen zu Arbeiten des Flamen.⁷²⁵ Mit nur punktuell gesetzten Schlaglichtern in Weiss löste er die gezeichneten Körper aus ihrem dunklen Hintergrund heraus und führte mit ihnen die Zeichnung letztlich aus der Harmonie tonaler Werte in die spannungsvolle, nahezu abstrakte Dialektik von Licht und Schatten. Freilich wurde dieses Verfahren seinerzeit von vielen klassizistischen Künstlern verwendet, wie noch zu sehen sein wird,⁷²⁶ aber Géricault trieb damit dem Zeichnerischen das Lineare aus, während anderen die Konturlinie weiterhin massgebend blieb. Damit griff er Delacroix' zeichnerischem Konzept vor, denn der hatte bekanntlich gegen die herrschende Kunstdoktrin festgestellt, dass die Schönheit nicht aus reinen Linien bestehe. Daraus leitete jener zwei grundverschiedene Möglichkeiten des Zeichnens ab: «*Les dessins par le milieu ou par le contour*».⁷²⁷ Unter «*le dessin par le milieu*» verstand Delacroix nicht die zeitliche Abfolge des zeichnerischen Vorgangs, beginnend etwa mit der geometrischen Mitte des Blattes, sondern eine graphische Auffassung, die von vornherein eine ausgeprägte Körperlichkeit anstrebte. Demgegenüber lehnte er «*le dessin par le contour*» ab, weil ihm eine einzelne Linie nichts bedeutete. Aus diesem Grund findet man bei Delacroix auch immer wieder die Parallelführung und Bündelung zahlreicher Linien, mit denen er Plastizität, Bewegung und Helldunkel mit einem einzigen zeichnerischen Akt entwarf.⁷²⁸ Die von Delacroix angestrebte Gesamtauffassung ist auch auf den genannten lavierten Blättern von Géricault erkennbar, weil sie jegliche lineare Klarheit vermissen lassen. Ihre summarische Erscheinungswelt verrät das gesteigerte Interesse des Künstlers an der unmittelbaren, emotionalen (?) Expressivität, die er auf Kosten der zeichnerischen Präzision erzielte.

Die ersten datierten Blätter in Géricaults Œuvre, welche Bleistiftvorzeichnungen mit Kreide, Feder, Lavis und Gouache auf braunen Papieren kombinieren, sind 1817 in Rom entstanden.⁷²⁹ Im Zürcher Skizzenbuch gibt es keine Arbeiten, die diesen Zeichnungen entsprechen, aber Folio 49 mit der *Innenansicht des Hera-Tempels II in Paestum* kombiniert wenigstens die Bleistiftvorzeichnung mit Feder, Lavis und Gouache auf getöntem Papier. In schwarzer Kreide ist hingegen das wohl in Paris gezeichnete Damenbildnis auf Folio 47 ausgeführt, welches ebenfalls mit Gouache bearbeitet ist.

In Italien begann Géricault auch damit, den Bleistift als unabhängiges Medium einzusetzen. Während seine frühen Bleistiftzeichnungen grössere Projekte vorbereiteten, von hastigen, parallel geführten Strichbündeln und gebrochenen Linienabschnitten bestimmt waren und deshalb suchend wirken, ist bei einigen Arbeiten im Zürcher Skizzenbuch eine bis dahin unbekannte Konzentrationsfähigkeit und Ruhe spürbar (Folios 3r, 12r, 15r, 18–19, 21r, 24–25, 34–35). Wie im *Zoubaloff-Skizzenbuch* ordnete Géricault einzelne Motive in Registern an (Folios 3, 14, 21r, 43), doch ist der Bleistiftstrich nun nicht mehr stumpf und unterbrochen, sondern spitz und kontrolliert. Er ist nicht spröde, aber exakt und erlangt zuweilen die Präzision von Ingres' Bildniszeichnungen (Folio 17r, 34–35). Géricault entwickelte so die Körperlichkeit und Räumlichkeit aus der Klarheit der Konturlinie heraus: Sie ist die flächenorganisierende Form, die im nachhinein mit feinen Schraffurfeldern zur Körpervorstellung ausmodelliert wurde. Die Helldunkel-Massierungen seiner lavierten Blätter sind hier durch die kontrollierende Ausdruckskraft der geschlossenen Linie und die moderate Ausgewogenheit subtiler Schattierungen ersetzt. Dies deckt sich mit Montforts Überlieferung: «*On pourrait croire que M. Géricault n'aimait qu'à prendre le crayon sans autre manière il n'en était rien [...]*»⁷³⁰ Darin zeigt der Künstler eine widersprüchliche Haltung, mit der er letztlich zwischen dem klassizistischen Primat der Umrisslinie und der romantischen «Expressivität» des Malerischen oszillierte.

Nach Géricaults Rückkehr aus Italien gestaltete sich seine Handschrift freier und weicher und mündete bei den spontanen Ideenskizzen in einen quirligen, rundlich-lockigen Duktus (Abb. 58, 60).⁷³¹ Bei diesem sind die einzelnen Linien in Bögen wiederholt während die Brechung des Konturs ein deutliches Mittel ist, Bewegung auszudrücken. Es strafft die gezeichnete Form und präzisiert sie, umreisst aber den Gegenstand nur ungefähr und skizzenhaft. Dagegen wurden die vorbereitenden Studien souveräner und weicher (Fos. 2r und 2v) (Abb. 54)⁷³² und, wie die drei Studien zum *Radeau de la Méduse* im Zürcher Skizzenbuch (Folios 51, 52, 53) zeigen, flächiger. Die bildmässigen Zeichnungen schuf Géricault weiterhin in schwarzer Kreide und überarbeitete sie mit Feder, Lavis, Gouache und Aquarell (Abb. 59).⁷³³ wie Montfort überlieferte: «*Il exécuta aussi, à cette époque à Paris, [un] bon nombre de dessins à l'aquarelle et à la sépia dont il trouvait le placement chez divers marchands. Plusieurs de ces dessins étaient d'une grande beauté.*»⁷³⁴ Ab 1818 hatte er vor allem diesen reifen, malerischen Stil gepflegt, wobei man feststellt, dass er mit seiner zunehmenden lithographischen Tätigkeit weitgehend auf die früher praktizierte Linearität verzichtete. Die vermehrt flächig ausgerichteten Darstellungen, die Weichheit der Lithokreide und infolgedessen der betont malerische Charakter der Technik bestimmten Géricaults zeichnerische Form auch ausserhalb der Druckgraphik bis zu seinem verfrühten Tod.

Generell stellt man also fest, dass der Künstler vom relativ unbeholfenen, mit Hilfslinien arbeitenden, klassizistischen Zeichenschüler zum selbstsicheren, kraftvollen Zeichner heranwuchs.



Abb. 64
Théodore Géricault
Enseigne de maréchal-ferrant, 1812/14 (Eitner),
1818 (Clément/Sells/Fehlmann)
Öl auf Holz, 122,0 x 102,0 cm
Zürich, Kunsthhaus

Deshalb macht Eitners postulierte «barocke» Phase vor Géricaults Italienaufenthalt auch keinen Sinn, denn die darin augenfällige Unabhängigkeit ist nur mit der in Italien gewonnenen Souveränität und Selbsterfahrung zu vereinbaren. Dieser grundlegende Wandel fand in eindrücklicher Weise seinen Niederschlag im Zürcher Skizzenbuch. Dort sind die Spuren von Géricaults künstlerischer Entwicklung eingeschrieben, die von der klassizistischen Linientreue zur verstärkten Expressivität und Eigenständigkeit hinführte. Zwar bewirkte diese Italienerfahrung in seinem Werk keinen Bruch – weder seine Handschrift noch seine Form- und Farbgebung schlugen plötzlich in etwas Neues um – doch vollzog sich dort ein Wandel, der dem langsamen Auftauchen aus einem leichten Schlummer vergleichbar ist. Italiens Licht und Lebensfreude, seine Kunst- und Naturschätze weckten in Géricault jene Kräfte, die ihn zu einem gewaltigem Gestaltungswillen führten und seine klassizistische Disposition in expressive Werte umwandeln liessen. Die Bedeutung des Zürcher Skizzenbuches liegt deshalb nicht bloss in dem singulären Inhalt und in der vorzüglichen Erhaltung, sondern vor allem darin, dass es Entwicklungsstufen sichtbar macht, die sonst nirgends überliefert sind. Die darin enthaltenen Zeichnungen illustrieren den Übergang von Géricaults Frühwerk zu seiner Reife. Sie dokumentieren einen stilistischen Wandel und schliessen Lücken in seiner Biographie, die für das Verständnis seines Wesens grundlegend sind.

II.5. Katalog

Der folgende Katalog umfasst alle im Zürcher Skizzenbuch enthaltenen Blätter. Die Zeichnungen sind von den beiden Deckelinnenseiten ausgehend in zwei entgegengesetzten Richtungen angelegt. Die eine Richtung beginnt mit der erläuternden Beischrift Ulrichs und umfasst zehn Blätter des ursprünglichen Bestands.⁷³⁵ Diese Orientierung ist durch eine jede Blattseite mitzählende Numerierung Heinrich Appenzellers von 1 bis 19 bezeichnet. Die zweite, entgegengesetzt verlaufende Paginierung wurde ebenfalls von Appenzeller vorgenommenen und läuft von 1 bis 92. Sie entspricht der hier gewählten Reihenfolge, wobei für die beiden Deckelinnenseiten die Nummern 1a) und 92a) hinzugefügt wurden. Die Abfolge läuft damit von 1a) bis 92a). Jene Zeichnungen, welche der ersten Ausrichtung entsprechen, stehen damit auf dem Kopf. Dieser Orientierungswechsel wird durch einen entsprechenden Hinweis im Text vermerkt.

Zu jeder Seite werden, sofern vorhanden, die Archiv-Nummer des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft und die Katalognummer von Germain Bazins *Œuvrekatalog*⁷³⁶ angegeben. Ihnen schliessen sich Technik- und Materialangaben an, gefolgt von den Wasserzeichen. Anschliessend die Masse in Zentimeter (Höhe vor Breite). Diese Angaben werden bei den entsprechenden Versoseiten nicht wiederholt. Der Zustand wird nur in Ausnahmefällen erwähnt, da die Blätter in der Regel intakt sind. Die Datierungen stehen jeweils am Schluss der betreffenden Beschreibung und ergänzen die Ausführungen vom Kapitel «Datierung».



Am linken Blattrand zwei Verletzungen, welche wohl von den beiden verlorengegangenen Bindschnüren herrühren.

Zuoberst in dunkelbrauner Tinte von der Hand Ulrichs: «Voyez la Notice à la fin du Livre». Daneben und weiter unten diverse Bleistiftnotizen Géricaults, davon entzifferbar: «8 ducats 80 centimes/ 6 piastres 8 centimes/ reste 3 piastres [?] centimes/ Mr - rue du Couloir N° 18/ Mr Colombel hôtel d'Espagne colombier 28/ François rue de bièvre N° 3/ fg. St-Germain place maubert».

Mit «Mr Colombel» ist wohl der bis anhin wenig beachtete Robert Alexandre Colombel gemeint.⁷³⁷ Wir kennen ihn sonst nur aus einem Tagebucheintrag von Charles Robert Cockerell vom 28. Mai 1821, der besagt, dass er mit Géricault, Auguste und Colombel zusammen gegessen habe.⁷³⁸ Damit ist dies das erste autographe Dokument Géricaults, das die Bekanntschaft der beiden vor seiner dritten Englandreise belegt.⁷³⁹ Rechts davon steht ein Zifferblatt mit der altrömischen, doppelten, um sechs Stunden zur heutigen Zeitrechnung nachgestellten Stundenbezeichnung, wie sie zum Beispiel von Archenholtz und Goethe beschrieben wird.⁷⁴⁰ Die Zeiger sind auf 14.30 Uhr beziehungsweise auf 8.30 Uhr gerichtet. In der unteren Blatthälfte um 180° gedreht ein Pferdekopf im Profil nach rechts und diverse Pferdehinterbeine nach links. Entstanden in Italien im Herbst 1816, Notizen zum Teil möglicherweise nach Géricaults Rückkehr nach Paris im Winter 1817/1818.

DECKELINNENSEITE 1a):

SIK-Nr. 10 397
B 1089

Bleistift und Feder in Tinte auf Velin
Wasserzeichen: «[AL GIRO]UX A PARIS»
21 x 26,7 cm



FOLIO 1r:

SIK-Nr. 10 398
B 1090

Bleistift und Feder in Tinte auf Velin
Wasserzeichen: «[AL GIROU]X A PARIS»
26,8 x 21 cm

Von oben nach unten diverse Bleistiftnotizen Géricaults: «jugement dernier de Michel Ange – Cavaliere Thorvaldsen/ bataille de Constantin de Raphael – piazza Barberini/ Ecole d'Athènes/ la galatée de Raphaël/ dessins d'après l'antique/ vatican/ Chapelle Sixtine – [?] de Damas/ capitole – palazzo de attoni (?)/ farnesine/ vicolo [. . .] Trinita di spagnoli/ N° 17 Secondo (?) p [?] / (um 180° gedreht in Sepia) fant/ fantôme plus/ (von da an wieder in der herkömmlichen Ausrichtung in Bleistift) vatican/ ensemble de têtes/ chevaux et [?]» Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «1».

Zwei schwach erkennbare Karikaturen, die eine im Rechtsprofil, die andere in 3/4-Ansicht, ein Pferdekopf mit Zaumzeug nach links, ein linkes Pferdevorderbein, darunter der Kopf eines belenden Hundes nach rechts und ein schlecht deutbares Gekritzelt.⁷⁴¹ Die beiden Karikaturen zeigen einen Mann mit langer, spitzer Nase, schräg nach innen liegenden Augenbrauen, einem dünnen Mund und schulterlangem Haar. Damit könnte Bertel Thorvaldsen (Abb. 14) gemeint sein, der neben Vertretern des Lukasbundes als einziger in der damaligen Römer Kunstszenen eine solche Haartracht trug. Etwas spätere Karikaturen von Wilhelm Marstrand (1810–1873) und Eduard Magnus (1799–1872) heben die gleichen physiognomischen Merkmale hervor.⁷⁴² Dass Géricault in Rom möglicherweise Thorvaldsen begegnet ist, stützt die auf dem gleichen Blatt stehende Notiz, welche «Cavaliere Thorvaldsen» und die damalige Adresse seiner Werkstätten nennt.⁷⁴³ Die weiteren Aufzeichnungen geben wohl Géricaults Besuchs- oder Studienprogramm wieder.⁷⁴⁴

Entstanden in Rom 1816–1817.

FOLIO 1v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«1 vo», sonst leer



FOLIO 2r:

SIK-Nr. 10 399
B 1725

Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen
21,3 x 27 cm (ohne Klebefalz), 21,3 x 27,4 (mit
Klebefalz)
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «2».
Das Blatt ist mit einem 2 bis 3,5 mm breiten Falz
entlang der ganzen linken Höhe auf Folio 1v
geklebt.

Diverse Kopf- und Figurenstudien. Links oben ein weiblicher Halbakt in Wolken. Darunter ein weibliches Brustbild in 3/4-Ansicht nach links. Die Dargestellte trägt ein geknotetes Kopftuch und einen dreischichtigen Rüschenkragen. Sie wird auf Folio 2v wiederholt. Daneben Bewegungsstudien, rechts darunter der Oberkörper eines Kindes mit langen, gewellten Haaren, von dem der Kopf auf der oberen Blatthälfte in verschiedenen Stellungen achtmal wiederholt ist. Darunter das Bildnis eines Bärtigen im Profil nach links.

Dieses Blatt zeigt mit Sicherheit Alfred Dedreux und seine Schwester Elise,⁷⁴⁵ und sehr wahrscheinlich deren Mutter Elisabeth-Adélaïde Dedreux, die Schwägerin von Géricaults Freund Dedreux-Dorcy.⁷⁴⁶ Den gleichen Frauenkopf mit geknoteter Kopfbedeckung findet man im *Chicago Album* (Abb. 54).⁷⁴⁷ Géricault hat die Dedreux-Kinder wahrscheinlich auf seiner Rückreise im September 1817 in Siena gezeichnet oder dann nach deren Rückkehr nach Paris im Herbst 1819.⁷⁴⁸

Entstanden im September 1817 in Siena oder 1819 in Paris.



Links zwei Wiederholungen der selben Frau mit Spitzenhaube wie auf 2r, in der Mitte Elise Dedreux in langem Rock mit Hosen darunter und Umhang über den Schultern. Rechts oben Alfred Dedreux in Hosenkleid mit Knopfreihe über der Brust. In der unteren Mitte kleine Skizze der beiden Kinder stehend, rechts davon drei Kinderköpfe (Elisabeth oder Alfred Dedreux). Im Gegensatz zu den übrigen Bildnissen der Dedreux-Kinder⁷⁴⁹ halten sie hier einen stabähnlichen Gegenstand. Die Kleidung Alfreds ist auf dem Zürcher Blatt mit derjenigen auf der Zeichnung im Louvre identisch und weicht von jener auf dem New Yorker Porträt nur durch den fehlenden Mantel ab.

Entstanden im September 1817 in Siena oder im Herbst 1819 in Paris.

FOLIO 2v:

SIK-Nr. 10 400

B 1726

Bleistift

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «2vo»



FOLIO 3r:

SIK-Nr. 10 401
B 1110

Bleistift auf Velin
Wasserzeichen: «[AL GIROU]X A PARIS»
21 x 27 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «3»

Torso Belvedere (Abb. 65)⁷⁵⁰ aus drei verschiedenen Blickwinkeln, darunter von links nach rechts Torso einer kaiserzeitlichen Heroenstatue, der heute im Cortile Ottagono (Abb. 66 a) steht,⁷⁵¹ gefolgt vom *Torso di Fanciullo* im Museo Chiaramonti (Abb. 66 b)⁷⁵² und dem Torso von einer Kopie nach Lysipps bogenspannendem Eros (Abb. 66 c).⁷⁵³ Géricault hat den *Torso Belvedere* wohl schon vor 1816 im Musée Napoléon gesehen, wohin er 1801 aufgrund des Vertrages von Tolentino gebracht und bis im Oktober 1815 ausgestellt wurde. Nach dem Fall Bonapartes wurde er umgehend nach Rom zurückgebracht und im Februar 1816 an seinem angestammten Platz wieder aufgestellt.⁷⁵⁴ Géricault hat ihn aber erst in Rom gezeichnet, weil zwei der drei weiteren Torsi nur in den Vatikanischen Sammlungen nachgewiesen sind. Sie waren beim Vertrag von Tolentino nicht berücksichtigt und deshalb nicht nach Paris gebracht worden. Zudem belegen Folios 5 und 43, dass Géricault die Vatikanischen Museen besucht hat, weshalb auch Folio 3 in Rom entstanden sein muss. Entstanden 1816–1817 in Rom.



Abb. 65
Apollonios aus Athen
Torso Belvedere, 1. Jh. v. Chr.
Vatikan, Atrio del Torso

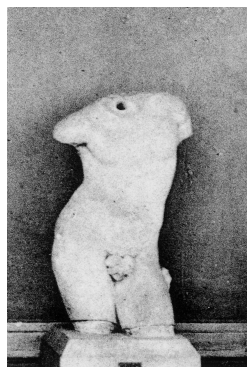


Abb. 66 a)
Nach Praxiteles, Torso des Apollon Sauroktonos, röm. Kopie des 1. Jh. n. Chr.
Vatikan, Museo Chiaramonti



Abb. 66 b)
Anonym
Torso einer Heroenstatue, 1./2. Jh. n. Chr.
Vatikan, Cortile Ottagono

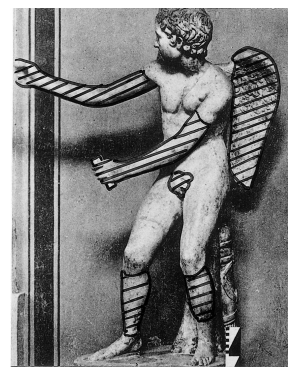


Abb. 66c)
Nach Lysippos, Bogenspannender Eros, röm. Kopie des 1. Jh. n. Chr.
Vatikan, Museo Chiaramonti

FOLIO 3v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«3vo», sonst leer



FOLIO 4r:

SIK-Nr. 10 402
B 1859

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «AL GIROU[X
A PARIS]»

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «4»

Knabekopf mit Mütze, weibliches Profil nach rechts und fünf schwach erkennbare Karikaturen. Das Frauenprofil gehört möglicherweise zur gleichen Dame wie auf Folio 6r. Vier der Karikaturen stellen den gleichen jungen Mann mit auffällig geschwungenen Lippen dar, wie er auf Folio 25r klavierspielend dargestellt ist.⁷⁵⁵
Entstanden 1817–1818, möglicherweise in Paris.

FOLIO 4v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«4vo», sonst leer



FOLIO 5r:

SIK-Nr. 10 403

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen:

«AL GIROU[X A PARIS]»

21 x 18,2 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «5»

Oben von links nach rechts Szene mit drei Figuren von einem Relieffragment eines Niobiden-Sarkophages im *Museo Chiaramonti* (Abb. 67),⁷⁵⁶ Märtyrerin mit Palmzweig (?) und Engel; darunter in flüchtigen Strichen weibliche Figur in gebückter Stellung wohl von einer apulischen Vase⁷⁵⁷ und Heraklesbüste aus dem *Museo Chiaramonti* (Abb. 68),⁷⁵⁸ beide im Profil nach links.

Entstanden 1816–1817 in Rom.

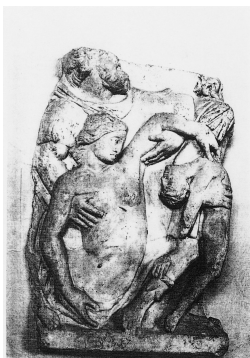


Abb. 67

Anonym

Fragment von einem Niobiden-Sarkophag, röm., 1./2. Jh. n. Chr.

Vatikan, Museo Chiaramonti

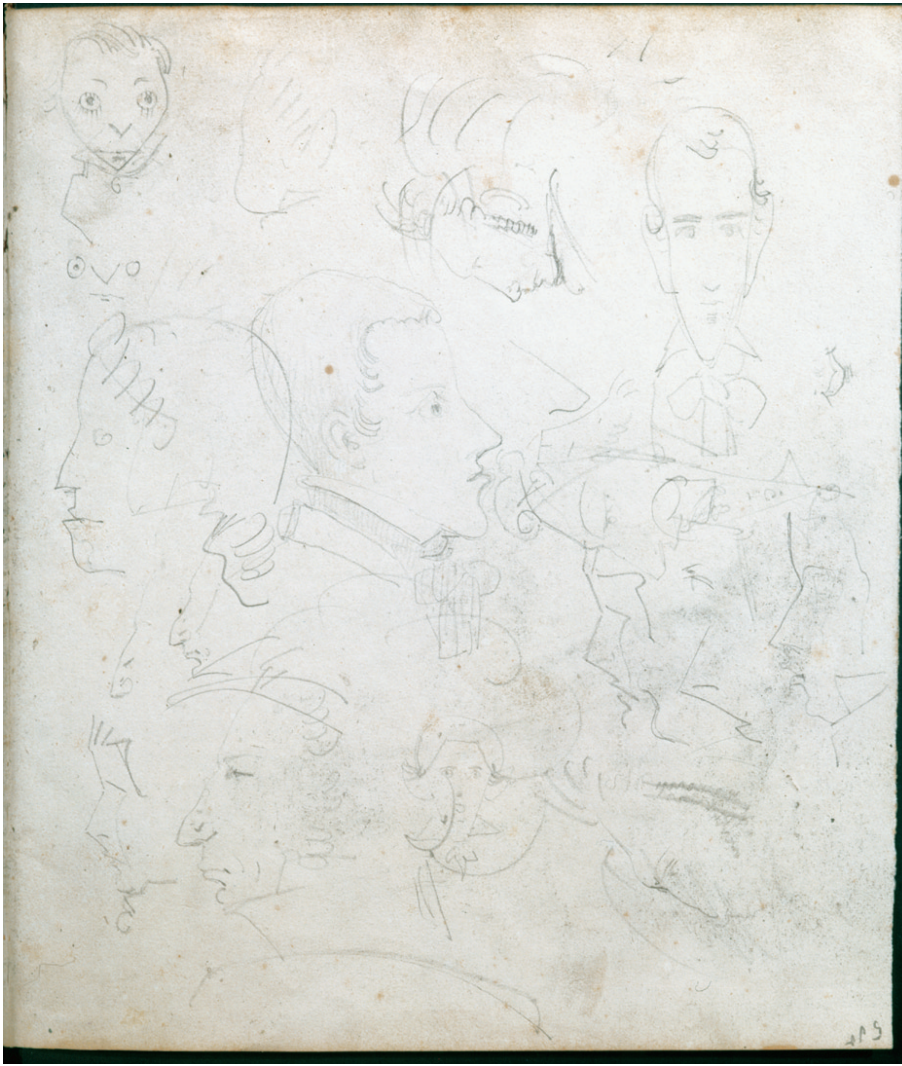


Abb. 68

Anonym

Kopf des Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden, röm. 1./2. Jh. n. Chr. und später

Vatikan, Museo Chiaramonti



Diverse, um 90° und 180° von der regulären Richtung des Skizzenbuches gedrehte, karikierende, flüchtig gezeichnete Kopfstudien in verschiedenen Ganz- und Teilansichten. Das nach oben gerichtete Profil in der linken oberen Ecke erinnert an Folio 11r bzw. an zwei Karikaturen auf dem Blatt aus Géricaults englischer Zeit, das in der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris aufbewahrt wird.⁷⁵⁹
Entstanden in Paris (?) 1817–1819.

FOLIO 5v:

SIK-Nr. 10 404

Bleistift

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «5vo»



FOLIO 6r:

SIK-Nr. 10 405
B 1814

Bleistift⁷⁶⁰ auf Velin. Wasserzeichen:

«AL GIRO[UX A PARIS]»

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «6»

Bildnis einer Unbekannten, sitzend im Profil nach links. Sie trägt ein langes Empire-Kleid mit Gürtung unter der Brust, darüber einen langen, mit Spitzen besetzten Schal. Ihre Haare sind zu einem Chignon hochgesteckt und fallen über Stirn und Schläfen in vereinzelt, grossen Locken herab. Ihre linke Hand hat sie in den Schooss und ihren rechten Arm auf eine Brüstung (?) gelegt. Die Dargestellte hat Ähnlichkeit mit den Bildnissen auf Folios 17, 47 und 57 und erinnert an ein Blatt in Bayonne.⁷⁶¹ Indessen kann aufgrund der offensichtlichen Abweichungen zu dem von Valabrega vorgelegten Bildnis kaum Céleste Meuricoffre-Coltellini gemeint sein.⁷⁶² Entstanden 1817–1819.

FOLIO 6v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«6vo», sonst leer



FOLIO 7r:

SIK-Nr. 10 406
B 1816

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen:

«[AL GIROU]X A PARIS»

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «7»

Brustbild des jungen Eugène Isabey (1803–1886) nach links. Er trägt über einem weissen Hemd mit Stehkragen eine dunkle Seidenkrawatte, Gilet und Rock. Die Haare wirken zerzaust und stehen wild auf. Lange Seitenkoteletten führen vor den relativ grossen Ohren herab. Das Gesicht zeigt volle Wangen, eine gerade Nase mit leicht hochgezogenen Nasenflügeln und einer minimalen Vertiefung in der Spitze. Der junge Mann ist der selbe wie jener auf Folio 44v, dessen Identität durch eine Legende Ulrichs unten angegeben ist. Bazin lehnt jene allerdings ab,⁷⁶³ doch wusste er nicht, dass Demetz mit Isabey persönlich bekannt war und dass deshalb die Bezeichnung Ulrichs, die vielleicht auf eine Mitteilung von Demetz zurückzuführen ist, mit grosser Wahrscheinlichkeit zutrifft.⁷⁶⁴

Als Sohn des Miniaturmalers Jean-Baptiste Isabey (1767–1855) wurde Eugène schon früh mit der Malerei konfrontiert und debütierte am Salon von 1824 mit Landschafts- und Marinebildern. Später schloss er sich der Gefolgschaft von Delacroix an und übernahm das koloristische Programm der französischen Romantik. Wann Eugène den um zwölf Jahre älteren Géricault kennengelernt hat, ist noch unklar, doch wohnten die Isabey an der gleichen Strasse wie der Künstler; beide Familien waren miteinander gut befreundet, Géricaults Leichnam wurde provisorisch in der Gruft der Isabey beigesetzt,⁷⁶⁵ und ein herzlicher Brief des Künstlers an den jungen Isabey belegt die Freundschaft zwischen den beiden eindrücklich.⁷⁶⁶ Dieses Bildnis dürfte zusammen mit den anderen beiden im Zürcher Skizzenbuch nach Géricaults Rückkehr aus Italien entstanden sein, als Isabey etwa fünfzehn Jahre alt war.

Entstanden in Paris 1818–1819.

FOLIO 7v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«7vo», sonst leer



FOLIO 8r:

SIK-Nr. 10 407
B 1817

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «[AL
GIROU]X A PARIS»
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «8»

Dies ist das zweite Bildnis im Zürcher Skizzenbuch von Eugène Isabey.⁷⁶⁷ Es ist hier allerdings nur skizzenhaft angelegt.
Entstanden in Paris 1817–1819.

FOLIO 8v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «8vo»,
sonst leer



FOLIO 9r:

SIK-Nr. 10 408
B 1202

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «AL GIROU[X
A PARIS]»

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «9»

Edelmann zu Pferd und vier Gefolgsleute zu Fuss im Profil nach links. Diese Darstellung wurde von Bazin wie folgt beschrieben: «*Quatre pages escortent à cheval en costume du XVII^e siècle. Probablement emprunté à une représentation théâtrale, peut-être de pupazzi*». Die Kostümierung und Starrheit dieser und der folgenden Darstellung erinnern tatsächlich an *Cartellini*, jene Bilderbögen, die ausserhalb von Marionettentheatern zu Werbezwecken aufgehängt wurden (**Abb. 69**).

Entstanden 1816–1817 in Rom oder Neapel.



Abb. 69

Anonym

Cartellino für ein Marionettenspiel,
19. Jh.

Tempera auf Papier, 28,4 x 23,3 cm
Neapel, Museo di San Martino

FOLIO 9v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«9vo», sonst leer



FOLIO 10r:

SIK-Nr. 10 409
B 1201

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «AL GIROU[X
A PARIS]»

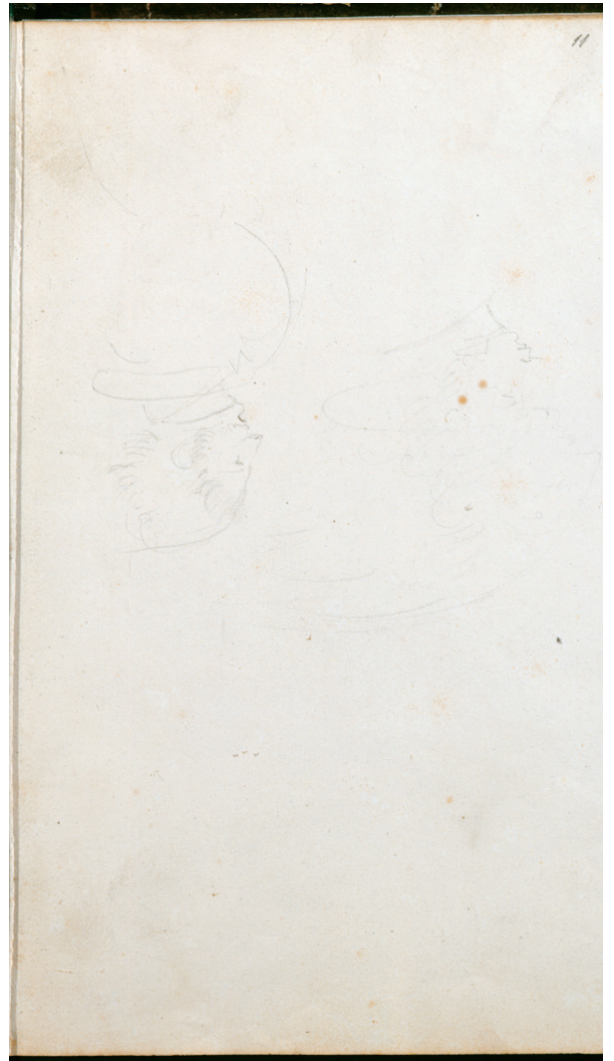
21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «10»

Edelmann in einem Kostüm aus dem 16. Jh. im Profil nach rechts, daneben Bewegungsskizze eines Raubtieres im Profil nach rechts, welches von einem geharnischten Krieger mit Schild und Schwert bekämpft wird. Auch hier könnten wie beim vorangehenden Blatt Marionetten gemeint sein. Eine Duellszene in Besançon⁷⁶⁹ erinnert an unser Blatt. Entstanden 1816–1817 in Rom oder Neapel.

FOLIO 10v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«10vo», sonst leer



FOLIO 11r:

SIK-Nr. 10 410

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «[AL
GIROUX] A PARIS»

21 x 12,5 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «11»

Zwei um 180° gedrehte Kopfprofile nach rechts

Die flüchtigen Skizzen lassen zwei Gesichter mit karikierenden Zügen erkennen. In beiden Fällen scheint die gleiche männliche Person dargestellt wie auf Folio 5v. Eine entfernte Parallele gibt es zudem in dem Herrn mit Hakennase auf Folio 31r im *Chicago Album*, in welchem Eitner Carle Vernet (1758–1836) erkannt hat.⁷⁷⁰ Entstanden in Paris 1817–1819.

FOLIO 11v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«11vo», sonst leer



FOLIO 12r:

SIK-Nr. 10 411
B 1096

Bleistift⁷⁷¹ auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)
21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «12»

Bildnis Jean-Baptiste Vinchon und Kopie nach dem Porträt von Cardinal Giulio de' Medici⁷⁷² aus *Leo X. mit seinen Nepoten* von Raffael. Vinchon trägt über einem weissen Hemd mit Stehkragen und weisser Halsbinde eine helle Weste und einen etwas dunkleren Rock. Sein Gesicht wird von einer markanten Nase und tiefliegenden Augen bestimmt. Die Haare sind ungeordnet und keck aufgestellt, ein Wangenbart umrahmt das Gesicht bis auf Mundhöhe. Der Dargestellte blickt den Betrachter aufmerksam, beinahe skeptisch an. Er hat den linken Arm über eine Stuhllehne gelegt und seine linke Hand, an deren Mittelfinger er einen Ring trägt, darauf abgestützt. Rechts von Vinchon hat Géricault Kardinal Giulio de' Medici (1478–1534) nach der Kopie von Raffaels Gruppenporträt *Leo X. mit seinen Nepoten* (Abb. 70) im *Museo Borbonico* gezeichnet und nicht, wie Whitney glaubt, nach der Fassung im Palazzo Pitti.⁷⁷³ Weitere Bildnisse Vinchons sind von Ingres (Abb. 71)⁷⁷⁴ und von Alaux (Abb. 72) bekannt.⁷⁷⁵ Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 70
Nach Raffael
Bildnis von Leo X. mit seinen Nepoten,
1. Viertel des 16. Jh.
Öl auf Holz, 152 x 112 cm
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte



Abb. 71
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Bildnis Jean-Baptiste Vinchon, 1819
Bleistift auf Velin, 19,8 x 13,8 cm
Privatbesitz



Abb. 72
Jean Alaux
Bildnis Jean-Baptiste Vinchon, 1814
Öl auf Leinwand, 47 x 36 cm
Rom, Académie de France à Rome,
Villa Medici

FOLIO 12v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«12vo», sonst leer



FOLIO 13r:

SIK-Nr. 10 412

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)

21 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «13»

Zwei Hopliten nach rechts schreitend, darunter, etwas nach rechts verschoben und nur ganz schwach, männliches Profil nach rechts, links der Krieger, um 90° gedreht, flüchtige, kaum lesbare Skizze mit Figurengruppe.

Die beiden griechischen Krieger erinnern an oskische, lukanische oder nolanische Grabmalereien aus dem 4. oder 3. Jh. v. Chr., doch konnte das Vorbild nicht identifiziert werden.⁷⁷⁶
Entstanden 1816–1817.

FOLIO 13v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«13vo», sonst leer



FOLIO 14 r:

SIK-Nr. 10 413
B 1291

Bleistift und Feder in Sepia⁷⁷⁷ auf Velin
Wasserzeichen: «CS» über Laubkranz
(Heawood 3248)
21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «14»

Verschiedene Pferde- und Figurenstudien. Oben von links nach rechts: Pferd im Trab im Profil nach rechts, daneben drei rechteckig umrandete Felder: im ersten in Sepia ein Knieender im Profil nach links, im zweiten ein nach vorne gebeugter Mann, der seinen linken Fuss auf einen Stein aufgestellt hat, und im dritten eine flüchtige Bewegungsskizze. Darunter zwei Pferdestudien und ein Pferdekopf nach links. Interessant sind bei diesem Blatt die beiden männlichen Figuren in den zwei eingerahmten Feldern rechts. Die in jedem dieser Felder schwach sichtbaren fünf Markierungen zeigen, dass es sich hierbei um sogenannte Fünfpunkte-Zeichnungen handelt. Dies war eine von Johann Heinrich Füssli und dessen Freund Thomas Banks (1735–1805) in Rom entwickelte künstlerische Übung, die darin bestand, über fünf willkürlich gesetzten Punkten, welche die Positionen von Kopf, Händen und Füßen angaben, Figuren zu zeichnen, die dann zwangsläufig ungewöhnliche Haltungen erhielten (**Abb. 73 a und b**).⁷⁷⁸ Schiff meinte dazu: «Es kennzeichnet das klassizistische Kunstdenken und vor allem auch Füsslis Eigenart, dass ihm ein solches intellektuell-konstruktives Verfahren das direkte Naturstudium ersetzte.»⁷⁷⁹ Géricaults Skizzen sind kaum im Sinne Füsslis geschaffen worden, sondern eher als künstlerische Spielerei zu verstehen, zumal dies die einzigen bekannten Fünfpunkte-Zeichnungen in seinem Werk sind. Die Figur des Gebückten erscheint minim verändert auf zwei Blättern aus dem ehemaligen Kallmann-Skizzenbuch.⁷⁸⁰ Dabei zeigt vor allem das eine Blatt (**Abb. 73 c**),⁷⁸¹ dass der Gebückte an Ketten gebunden ist, vergleichbar etwa mit einer von Bazin allerdings abgelehnten Zeichnung in Besançon⁷⁸² und einem Blatt in Privatbesitz.⁷⁸³ Um letztere gruppieren sich wiederum einige Skizzen, die stilistisch und motivisch verwandt sind.⁷⁸⁴ Bazin verbindet sie mit dem angeketteten Prometheus und weist auf die thematische Nähe zum *Homme Supplicié* in Besançon.⁷⁸⁵ Whitney hingegen glaubt, dass «[...] these convulsive, struggling figures presumably represent the rampant inner demons of Géricault himself.»⁷⁸⁶ Auffallend ist bei all diesen Darstellungen von Gefangenen und Gefolterten die enorme Aggressivität, die hier freigesetzt wird. Das Gefallen an der Qual solcher füssliesken, überkräftigen Männerkörper ist offensichtlich, doch muss die Deutung weiterhin offen bleiben.⁷⁸⁷ Die verblüffende Ähnlichkeit der Fünfpunkte-Zeichnungen zu Füsslis Arbeiten hingegen kann auf die gleiche Technik und Aufgabenstellung zurückgeführt werden. Entstanden in Rom 1816–1817.



Abb. 73 a)
Théodore Géricaut
Fünfpunkte-Zeichnung, 1816/1817
Detail von Folo 14r im Zürcher Skizzenbuch
Zürich, Kunsthaus



Abb. 73 b)
Pause nach Théodore Géricaut
Fünfpunkte-Zeichnung, 1816/1817
ehemals Folo 44r im Kallmann-Skizzenbuch
Standort unbekannt

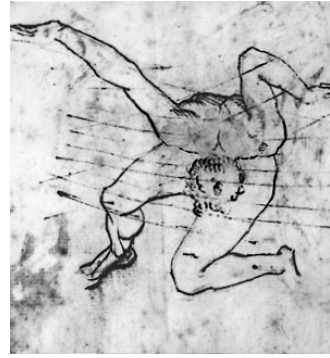


Abb. 73 c)
Johann Heinrich Füssli
Fünfpunkte-Zeichnung (Detail), um 1770/71
Basel Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

FOLIO 14v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«14vo», sonst leer



FOLIO 15r:

SIK-Nr. 10 414

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)

21 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «15»

Der tote Christus liegt beinahe über die ganze Blattlänge ausgestreckt, ist auf seiner rechten Seite aufgestützt, der Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken, die Füße sind nach rechts gerichtet. Sein rechter Arm liegt auf dem Grund, der linke am Körper an. Der Lanzenstich unter der rechten Schulter und eines der Stigmata auf dem linken Fuss sind erkennbar. Whitney vermutet, dass die Vorlage zu dieser Zeichnung in der Kathedrale von Capua zu finden sei, ohne sie aber vorzulegen.⁷⁸⁸ Das Vorbild konnte jedoch nicht mit Sicherheit identifiziert werden.⁷⁸⁹

Entstanden in Italien 1816–1817.

FOLIO 15v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«15vo», sonst leer

FOLIO 16r:

Velin. Wasserzeichen: AL GIROUX[A
PARIS]

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «16»,
sonst leer

FOLIO 16v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«16vo», sonst leer



FOLIO 17r:

SIK-Nr. 10 415
B 1820

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «17»



Abb. 74

Théodore Géricault

Bildnis Laure Bro, 1818

Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm

Privatbesitz

Bildnis von Marie-Louise-Joséphine Laure Bro, née de Comères (1788–1845). Die Darstellung ist als Brustbild aus leichter Untersicht konzipiert. Laure Bro hat ihren Kopf etwas nach rechts geneigt und blickt mit ihren hellen Augen aufmerksam dem Betrachter entgegen. Ihr Gesicht ist jung und frisch, hat volle Wangen, eine gerade Nase, deren Spitze ein feines Grübchen zeigt, einen hübsch geformten Mund, dessen Oberlippe ganz schwach dominiert, und ein eigenwilliges Kinn, welches ebenfalls von einem leichten Grübchen geprägt ist. Ihr Haar hat sie über der Stirn gescheitelt und es zu einem Chignon hochgesteckt. Sie trägt ein unter der Brust gegürtetes, helles Empire-Kleid. Ihren linken Arm hat sie auf eine Stuhllehne aufgestützt, den rechten in den Schoß gelegt.

Lüthy hat 1987 in der Dargestellten Mme Laure Bro, née de Comères, erkannt.⁷⁹⁰ Bazin hingegen sieht darin Alexandrine Modeste Caruel, Géricaults Tante und Geliebte.⁷⁹¹ Vergleicht man aber vorliegende Zeichnung mit dem gesicherten Bildnis von Laure Bro in New Yorker Privatbesitz (Abb. 74)⁷⁹² sowie mit den Zeichnungen nach ihr im Besitz ihrer Nachfahren,⁷⁹³ so zeigen sich deutliche physiognomische Übereinstimmungen: das Grübchen in der Nasenspitze, die leicht dominierende Oberlippe und die hellen Augen. Schon alleine deshalb muss hier ein Bildnis von Laure Bro vorliegen, die biographischen und sozialen Verknüpfungen zwischen ihrer Familie und den Géricaults bekräftigen diesen Vorschlag noch.

Laure Bro war die Tochter von Baron Dominique de Comères, dem königlichen Feldmarschall, und von Marie Rose Arnault, der Schwester des berühmten Dichters Antoine-Vincent Arnault (1766–1834). Mütterlicherseits war sie auch die Cousine des Genremalers Louis Boilly (1761–1844). Laure heiratete 1812 den Colonel und späteren Général Louis Bro (1796–1844). Sie war die Mutter von Olivier Bro (1813–1870) und Grossmutter von Baron Henry Bro de Comères, der 1914 die Erinnerungen seines Grossvaters an Géricault und dessen Zeit in den *Mémoires* veröffentlichte.⁷⁹⁴ Die Bros gehörten zu jenen, die sich mit zahlreichen Schriftstellern, Malern und Veteranen der napoleonischen Kriege in dem damals noch ländlichen, «*La Nouvelle Athènes*» benannten Quartier niedergelassen hatten.⁷⁹⁵ Es war vor allem Laure Bro, welche in dieser Umgebung zu wohnen wünschte. Colonel Louis Bro beschrieb dies in seinen *Mémoires*:

«[Laure] ne voulait pas vivre bourgeoisement au centre de Paris. Nièce d'un grand poète, elle tournait les yeux vers un quartier désigné couramment sous le nom de Nouvelle Athènes, où l'esprit s'épandait dans les cercles artistiques et littéraires. C'était entre le faubourg Montmartre

et les moulins de Montmartre. On s'y pouvait croire à la campagne, vu l'étendue des jardins, la quantité des arbres, [. . .] Laure avait trouvé dans cet endroit une demeure très confortable...»⁷⁹⁶ Die Bros kannten Horace Vernet seit 1811 oder 1812.⁷⁹⁷ Géricault kannte diesen bereits seit seinen künstlerischen Anfängen bei dessen Vater Carle von 1808 bis 1810. Zudem wohnte er seit 1813 in der Liegenschaft der *Rue des Martyrs* Nr. 23, in die die Bros 1817 einzogen, Horace Vernet hingegen wohnte seit 1815 in der Nr. 11.⁷⁹⁸ Sein Atelier wurde während der Restauration zum Treffpunkt progressiver Denker, Militärs und liberaler Politiker, die sich alle in ihrer Unzufriedenheit mit den Bourbonen vereint fühlten. Dazu gehörte auch General Bro, der an Napoleons Feldzügen gegen Deutschland, Österreich und Russland teilgenommen hatte und seither seine politischen Ansichten mit Horace Vernet teilte.⁷⁹⁹ Über Mme Bros freundschaftliches Verhältnis zu Géricault geben seine Briefe aus London Aufschluss.⁸⁰⁰ Von Mme Bros gemaltem Porträt berichtet zudem ein Brief Géricaults an Mme Vernet.⁸⁰¹ Daraus wird ersichtlich, dass er Laure Bros Bildnis Ende 1819 geplant hatte, womit sich die Vermutung aufdrängt, die vorliegende Zeichnung sei damals im Hinblick auf dieses Porträt entstanden. Auch das von ihrem Sohn Olivier (1813–1870) hat Géricault erst um 1819 geschaffen,⁸⁰² jenes von ihrem Gemahl ist von fremder Hand mit «1824» datiert.⁸⁰³ Entstanden Ende 1819 in Paris.

FOLIO 17v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«17vo», sonst leer



FOLIO 18r:

SIK-Nr. 10 416
B 1099

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «18»

Kopie nach der *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, genannt «LA MADONNA DEL DIVINO AMORE» von Giovan Francesco Penni (ca.1488–1528). Dies ist Géricaults zweite «Raffael»-Kopie im Zürcher Skizzenbuch, die er im *Museo Borbonico* gezeichnet hat,⁸⁰⁴ denn Pennis Gemälde (Abb. 75) galt noch 1825 als authentische Arbeit Raffaels.⁸⁰⁵ Entstanden 1817 in Neapel.



Abb. 75

Giovan Francesco Penni
Madonna del Divino Amore,
um 1520

Öl auf Holz, 137 x 111 cm

Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 18v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«18vo», sonst leer



FOLIO 19r:

SIK-Nr. 10 417
B 1091

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «19»

Der Prophet Elias aus Giovanni Bellinis (1430–1516) *Transfigurazione*, (Abb. 76),⁸⁰⁶ die Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat.⁸⁰⁷ Die obere Hälfte der rechten Figur aus der Gesamtkomposition ist herausgelöst und mit sicheren Strichen erfasst. Trotz der raschen Ausführung kommt Géricault der sphärischen Ausstrahlung und der kontemplativen Haltung seines Vorbildes erstaunlich nah.

Entstanden 1817 in Neapel.



Abb.76

Giovanni Bellini

Detail aus der Verklärung Christi:

der Prophet Elias, um 1480/85

Öl auf Holz, 115 x 154 cm

Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 19v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«19v», sonst leer



FOLIO 20r:

SIK-Nr. 10 418
B 1097

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)
21 x 26,9 cm

Kopie nach der *Madonna col Bambino*, genannt «LA MADONNA BRIDGE-WATER» von Raffaello Santi (1483–1520). Als Vorlage hierfür diente eine Kopie (Abb. 77),⁸⁰⁸ die Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat und die damals noch als eigenhändige Arbeit Raffaels galt.⁸⁰⁹ Entstanden 1817 in Neapel.



Abb. 77
Nach Raffael
Maria mit Kind, Kopie der sog. «Bridgewater-Madonna», 1. Viertel des 16. Jh.
Öl auf Holz, 81 x 56 cm
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 20v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«20vo», sonst leer



FOLIO 21r:

SIK-Nr. 10 419
B 1094

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)
21 x 27 cm



Abb. 78
Parmigianino
Bildnis Galeazzo Sanvitale, 1524
Öl auf Holz, 109 x 81 cm
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

Verschiedene Kopien nach Porträtbüsten und einem Gemälde. Von oben links nach unten rechts: *Gian Galeazzo Sanvitale* von Francesco Mozzola, Il Parmigianino genannt (1503–1540) (Abb. 78)⁸¹⁰, Kopf des Lucius Verus von einer Heroenstatue aus der Sammlung Farnese (Abb. 79 a)⁸¹¹ und der junge Marc Aurel (Abb. 79 b),⁸¹² darunter das Profil eines Unbekannten nach rechts, ein zweites Mal der jugendliche Marc Aurel (Abb. 79 c)⁸¹³ und die Büste des Claudius mit der *Corona Civica* (Abb. 79 d).⁸¹⁴ Das Blatt vereint fünf Werke, welche Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat. Das Parmigianino-Bildnis hebt sich dabei durch seine besondere Ausarbeitung von den anderen ab. In ihm konzentrierte sich der Künstler auf das Gesicht, deutete das aufwendige Kostüm nur an. Bei den antiken Porträtbüsten hingegen beschränkte sich der Künstler auf wenige Merkmale.

Im Kopf des Unbekannten unten links (Abb. 80 a) wollte Lüthy den Stifter in Masaccios Trinitätsfresko von Santa Maria Novella in Florenz erkennen (Abb. 80 b).⁸¹⁵ Dies hat Bazin bereitwillig übernommen.⁸¹⁶ Obwohl ich 1995 dargelegt habe, weshalb dies nicht sein kann,⁸¹⁷ hält auch Whitney noch daran fest, dass dieser Kopf nach Masaccio in Florenz gezeichnet wurde.⁸¹⁸ Deshalb sei hier nochmals vermerkt, dass keine physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem Stifter in Santa Maria Novella und der vorliegenden Profilzeichnung besteht. Masaccios Figur trägt eine Kapuze, hat damit sein rechtes Ohr auffällig vorgeschoben, hat einen viel runderen Kopf und nicht derart volle Lippen wie der Dargestellte auf diesem Blatt. Er zeigt zudem kein so tiefes Nasengrübchen und ein auffallend flaches Kinn. Man mag dagegen einwenden, dass der fragliche Kopf in die untere linke Ecke hineingezwängt ist, doch hat Géricault allein bei den Zeichnungen auf dieser Seite gezeigt, wie treffsicher er wesentliche Merkmale mit wenigen Linien aufs Genaueste erfassen konnte. Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass damit Masaccios Stifterfigur gemeint sein könnte. Zudem wäre dies die einzige Zeichnung im Zürcher Skizzenbuch, die in Florenz entstanden ist.

Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 79 a)
Anonym



Abb. 79 b)



Abb. 79 c)



Abb. 79 d)

Vier römische Porträtbüsten: a) Lucius Verus, b) Marc Aurel,
c) Marc Aurel, d) Caudius, alle 1. und 2. Jh. n. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 80 a)



Abb. 80 b)

a) Théodore Géricault
Männliches Profil nach rechts, Detail von Folio 21r im Zürcher
Skizzenbuch, Zürich, Kunsthhaus
b) Masaccio
Kopf der Stifterfigur des Dreifaltigkeitsfreskos in S. Maria Novella
Florenz, S. Maria Novella

FOLIO 21v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«21vo», sonst leer



FOLIO 22r:

SIK-Nr. 10 420
B 1445

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über
Laubkranz (Heawood 3248)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «22»

Dreizehn Köpfe nach attischen und süditalischen, rotfigurigen Vasenbildern aus dem *Museo Borbonico* und ein Frauenkopf nach der Natur von hinten. Davon können in der oberen Reihe folgende Stücke identifiziert werden;⁸¹⁹ Der zweite Kopf von links stammt vom Dionysos auf einer Oinochoe des Python (360–350 v. Chr.) (**Abb. 81**),⁸²⁰ der weibliche, nach links gerichtete Kopf rechts davon stammt von einer Apulischen Louthrophoros (2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.) (**Abb. 82**),⁸²¹ während die restlichen Frauenköpfe von spätapulischen Gefäßen (spätes 4. Jh. v. Chr.) stammen. Der behelmte Kopf links in der mittleren Reihe stammt von einer Nestoris vom Maler von Amyklos (um 420 v. Chr.),⁸²² während der Hermes von einer attisch-rotfigurigen Vase aus dem Umkreis des Kadmos-Malers (um 450 v. Chr.) zu stammen scheint.⁸²³ Der Frauenkopf in der unteren Reihe gehört zum Kriegerabschied einer Nolanischen Amphora (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) (**Abb. 83 a und b**), von der auch der Bärtige auf dem nächsten Blatt kopiert ist (**Abb. 84**).⁸²⁴ Der behelmte Männerkopf rechts davon stammt von einem Thraker im oberen Register eines Kelchkraters des Malers der Louvre Kentauiromachie (**Abb. 85 a und b**).⁸²⁵ Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

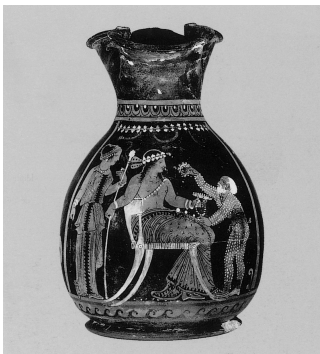


Abb. 81
Python
Oinochoe, 350/40 v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

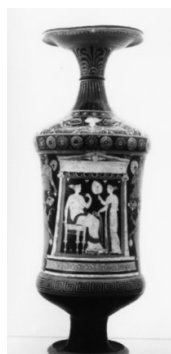


Abb. 82
Apulisch
Louthrophoros, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 83 a)
Attisch
Nolanische Amphora mit Kriegerabschied, spätes 5. Jh. v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 83 b)



Abb. 85 a)

Attisch, Maler der Louvre Kentauromachie Kelchkrater und Detail mit Thra-
ker, 450–420 v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale
di Napoli



Abb. 85 b)

FOLIO 22v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«22vo». Abdruck von 23r, sonst leer



FOLIO 23r:

SIK-Nr. 10 421

Bleistift auf Büttten. Kein Wasserzeichen

21 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «23»

Bärtiger Mann nach links aus dem Kriegerabschied der vorangegangenen Nolanischen Amphora (Abb. 83–84).⁸²⁶ Er ist bis über das Kinn in einen Mantel gehüllt und stützt sich vorgebeugt auf einen Knotenstock. Hier betonte Géricault die Konturlinie und verlieh dem Profil der Figur eine «klassischere» Form als die Vorlage tatsächlich anzeigt. Auch ist dies die einzige ganzfigurige Darstellung nach einer griechischen Vase, die man bislang im Œuvre des Künstlers kennt.

Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 84

Attisch

Mantelfigur der vorangehenden Nolanischen Amphora mit Kriegerabschied, spätes 5. Jh. v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Hengst nach links. Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich wohl um eine Bewegungsstudie, die an *Le Cheval vainqueur* in der Thyssen-Sammlung erinnert,⁸²⁷ obwohl es dem *Etalon conduit par deux Arabes* in Bayonne⁸²⁸ auf den ersten Blick näher scheint. Die Strichführung und Ausarbeitung von wenigen Einzelheiten entspricht einigen in Italien entstandenen Blättern.⁸²⁹ Zudem dürfte die Gegenüberstellung mit dem Balbus auf Folio 24r nicht zufällig sein. Bazin glaubt, dass die Zeichnung aus dem Gedächtnis entstanden ist.⁸³⁰ Entstanden in Italien (?) 1816–1817 (?).

FOLIO 23v:

SIK-Nr. 10 422
B 1109

Bleistift
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «23vo».
Leichter Abdruck von 24r



FOLIO 24r:

SIK-Nr. 10 423
B 1104

Bleistift auf Büttten. Wasserzeichen: Vryheit (Hea-
wood 1364/Churchill 193)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «24»



Abb. 86
Anonym
Reiterstatue des M.N.Balbus d. Ä.,
1. Jh. n. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazio-
nale di Napoli

Marcus Nonius Balbus d. Ae. zu Pferd im Profil nach links. Dies ist die erste Darstellung im Zürcher Skizzenbuch, welche die Reiterstatue des Aelteren Balbus, römischer Prätor und Prokonsul von Kreta und der Kyrenaika unter Augustus, (Abb. 86),⁸³¹ zeigt. Das Reiterstandbild stellt ihn aufrecht auf einem Hengst sitzend mit erhobener Rechten dar, während seine Linke die straffen Zügel hält. Ein grosser Mantel fällt von seiner linken Schulter und hält die linke Körperseite bis zum Knie verdeckt. Das Pferd schreitet ruhig und beherrscht. Die Reiterstatue wurde zusammen mit jener des jüngeren Balbus 1746 und 1748 in Herculanaeum gefunden und galt seit ihrer Entdeckung als Meisterwerk höchsten Ranges. Daher wurde sie von den Königen Neapels eifersüchtig gehütet, und es war sogar verboten, davon Abgüsse oder Zeichnungen herzustellen.⁸³² Seit 1813 befanden sich die beiden Balbi im *Museo Borbonico*, wo sie Géricault gesehen und gezeichnet hat.

Die vorliegende Zeichnung muss aus beträchtlicher Entfernung entstanden sein, denn nur so konnte Géricault diese Ansicht des Standbildes, das auf einem über 1,5 m hohen Sockel steht, erfassen. Er hat sogar die Stütze unter dem Bauch des Pferdes kopiert. Mit sicherem Strich und Präzision erfasste er hier seine Vorlage und erreichte damit eine Klarheit in der Ausarbeitung, welche jener der *Testa Carafa* auf Folio 34r und 35r entspricht. Er hat diese Statue aus anderen Blickwinkeln auf Folios 83v, 87v, 88v und vielleicht auch auf Folio 85v ganz oder in Teilen wiederholt wie auch jene des jüngeren Balbus auf einem Blatt in der *Ecole nationale supérieure des Beaux Arts*,⁸³³ die allerdings nicht, wie Bazin glaubt, nach einer Radierung von Charles-Pierre-Joseph Normand (1756–1840) entstanden sein konnte, sondern ebenfalls vor dem Original in Neapel gezeichnet wurde.⁸³⁴ Damit sind die beiden Statuen der Balbi die von Géricault am meisten gezeichneten Antiken überhaupt, was seine Begeisterung für diese Werke, wie sie von Montfort überliefert wurde, klar bestätigt.⁸³⁵ Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 24v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«24», sonst leer



FOLIO 25r:

SIK-Nr. 10 424
B 1858

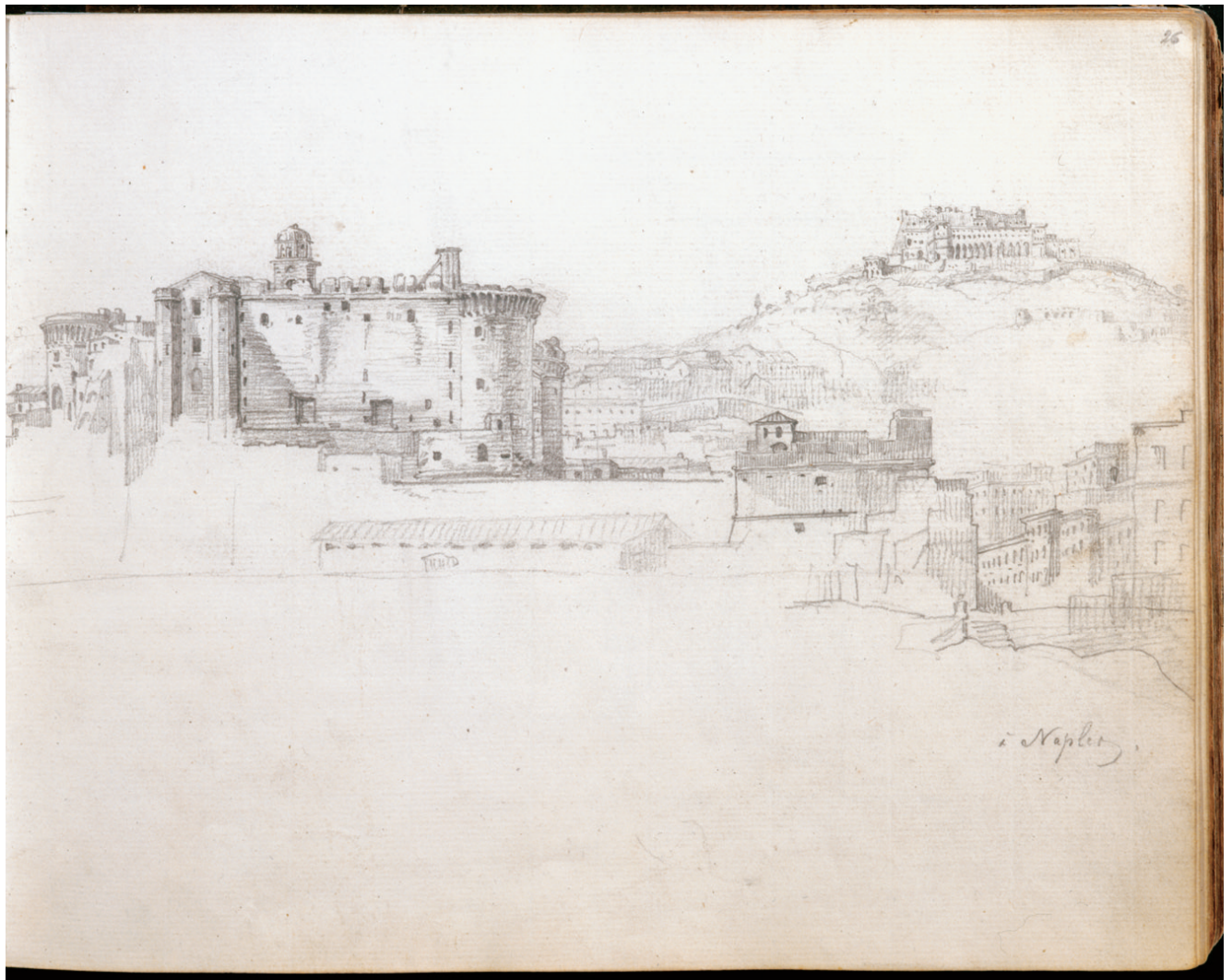
Schwarze Kreide über Bleistift auf Büttens Wasserzeichen: Wappen (Heawood 1364/Churchill 193)
21 x 27 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «25»

Karikatur eines klavierspielenden jungen Mannes im Profil nach rechts, daneben flüchtige Bleistiftskizze der gleichen Person nach rechts. Der Dargestellte hat kurze, dunkle Haare, eine gerade, spitze Nase, auffällig geschwungene Lippen und ein spitziges, eigenwilliges Kinn. Er sitzt aufrecht auf einem Stuhl und trägt typische Kleidung seiner Zeit mit steifem Hemdkragen und geteiltem Rock. Eitner möchte in dem Dargestellten Louis-Alexis Jamar (1800–1875), Géricaults Assistenten und engen Freund erkennen,⁸³⁶ indem er als Beweis ein Bildnis im Louvre⁸³⁷ und eine Studie in Rouen⁸³⁸ anführt und postuliert, dass es sich bei diesem Modell um dieselbe Person handeln müsse, wie auf dem verschollenen Bildnis aus Budapest.⁸³⁹ Diese Ansicht wird zum Beispiel von Grunhech, Bazin und Laveissière bestritten, weil es sich erstens beim Bildnis im Louvre nachweislich nicht um eine eigenhändige Arbeit Géricaults handelt,⁸⁴⁰ und sich zweitens damit keine zwingende Ähnlichkeit zwischen dem gesicherten, aber seit dem 2. Weltkrieg verlorenen Bildnis Jamars feststellen lässt. Jamar hatte bekanntlich blonde Haare und wurde von Géricault auch mit solchen auf dem *Radeau de la Méduse* gemalt.⁸⁴¹ Deshalb ist in der vorliegenden Karikatur mit Sicherheit nicht Louis-Alexis Jamar gemeint. Eitner hat hingegen nicht Unrecht, wenn er auf die frappante Ähnlichkeit zwischen der vorliegenden Zeichnung und dem Bildnis im Louvre hinweist. Mit diesem wäre auch der Mann rechts auf dem von Grunhech publizierten Freundschaftsbildnis eines Zeitgenossen Géricaults identisch.⁸⁴² Der Dargestellte, den Géricault im Zürcher Skizzenbuch bereits auf Folio 4r skizziert hat, bleibt jedoch unbekannt.⁸⁴³

Entstanden nach Géricaults Rückkehr aus Italien (?) 1817–1819.

FOLIO 25v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«25», sonst leer



FOLIO 26r:

SIK-Nr. 10 425
B 1164

Bleistift auf Bütten. Kein Wasserzeichen
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «26».
Unten rechts Notiz Ulrichs in Feder: «à Naples»

Stadtpanorama Neapels mit Blick nach Westen. Dabei handelt es sich um eine der wenigen Stadtansichten Géricaults. Von der Mole NO vom Castel Nuovo aufgenommen, fällt der Blick auf die Nordostecke des Kastells mit der Torre S. Giorgio und der im 19. Jahrhundert geschleiften Befestigungsanlage davor (Abb. 38, 87). Rechts davon sind inzwischen ebenfalls verschwundene Häuserzeilen erkennbar, im Hintergrund ist der damals noch teilweise bewaldete Vomero mit dem Kartäuserkloster San Martino zu sehen. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 87
Ansicht Neapels mit dem Castel Nuovo, Blick nach NW, Situation 1995

FOLIO 26v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«26vo». Abdruck von 27r, sonst leer



FOLIO 27r:

SIK-Nr. 10 426
B 1162

Bleistift auf Büttten. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «27»

Blick in ein barockes Treppenhaus in Neapel. Der Blick ist abwärts auf ein Zwischengeschoss gerichtet und öffnet sich weiter hinten auf ein Scheinfenster in der Hofrückwand und auf ein Portalsegment darunter. Der Betrachter steht auf der zweiten Geschossfläche, von der auf der rechten Seite eine Wohnungstür angedeutet ist. Das Zwischengeschoss im Mittelgrund hat wohl ebenfalls Wohneinheiten erschlossen und ist über eine weitere Treppe mit dem Innenhof verbunden. Von diesem ist noch die Pflasterung in dem kleinen Portaldurchblick erkennbar, ebenso ein Gitterrost in der Portalkrümmung und ein Türflügel links. Das Scheinfenster im Hintergrund gibt den Blick auf die gegenüberliegende Hoffassade frei. Solche Treppenhaussituationen sind charakteristisch für die barocken Stadtpaläste Neapels, die in der Regel von einer eigenwilligen Raumkonzeption geprägt sind.⁸⁴⁴ Möglicherweise hat Louis-Nicolas-Marie Destouches Géricault auf diese Besonderheiten aufmerksam gemacht. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 27v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«27vo», sonst leer



FOLIO 28r:

SIK-Nr. 10 427
B 1163

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: Wappen (Hea-
wood 1364/Churchill 193)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «28»

Teilstück des Kreuzgangs von *S. Maria La Nova* in Neapel (**Abb. 88**).⁸⁴⁵ Der Blick ist auf die NW-Ecke mit ihren gerieften Arkaden und dem darüberliegenden Gesims, die etwas grob anmutenden ionischen Säulen mit den relativ hohen Kapitellrümpfen, die Gewölberippen und das schwach angedeutete Grabmal im Hintergrund gerichtet und zeigt nur die wesentlichsten Elemente.

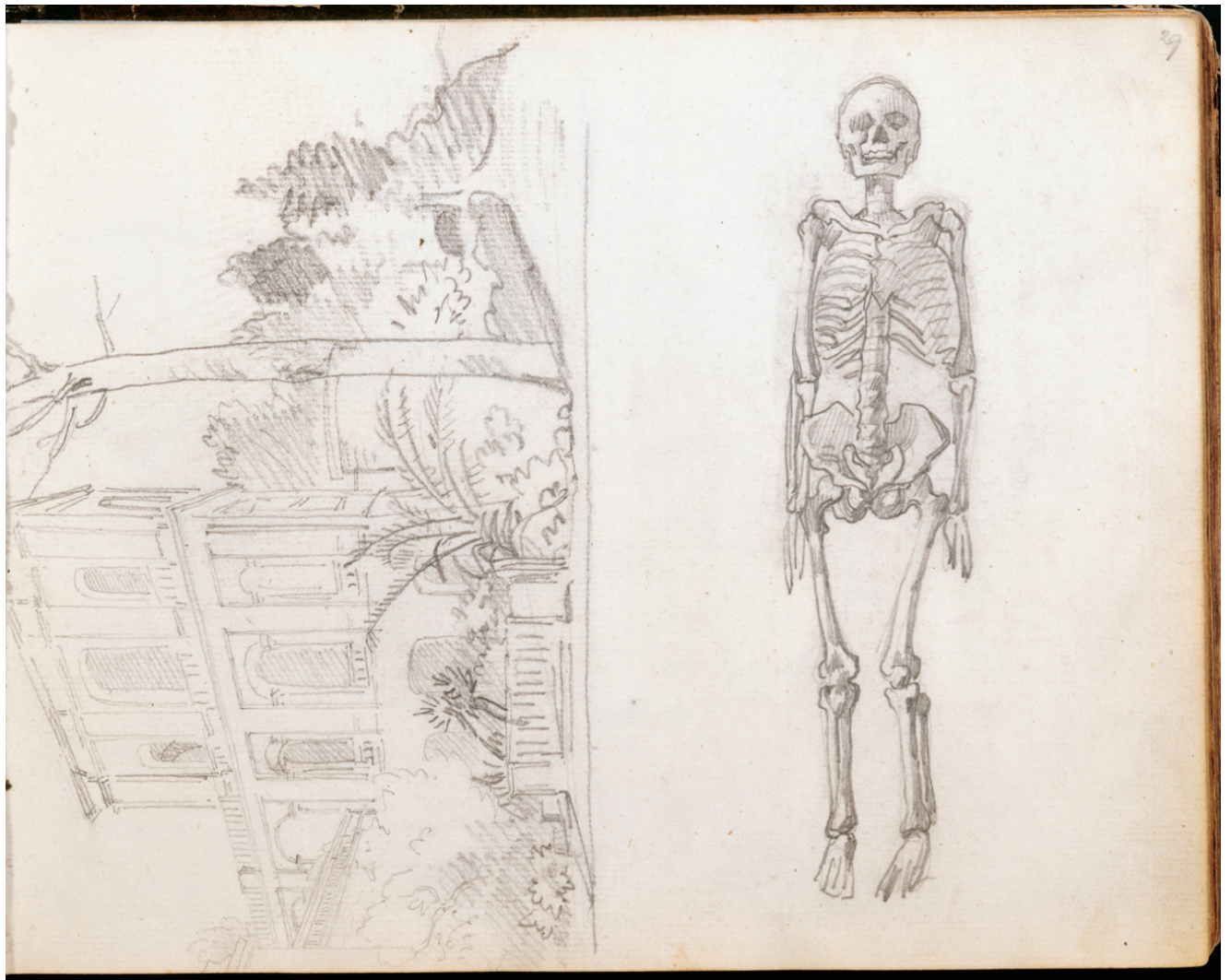
Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 88
Kreuzgang von S. Maria La Nova, Neapel,
Blick nach W, Situation 1995

FOLIO 28v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«28vo». Schwacher Abdruck von 29r, sonst leer



FOLIO 29r:

SIK-Nr. 10 428
B 1160

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: Wappen (Hea-
wood 1364/Churchill 193)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «29»

Barocke Villa und Skelett. Auf der linken, durch eine Linie sauberlich abgetrennten Blatthälfte ist um 90° gedreht eine ländliche Villa in einer Parkanlage mit Palmen zu sehen, rechts daneben isoliert ein Skelett. Die Villa dürfte aus der Umgebung Neapels stammen, das Skelett hat Géricault vielleicht dort in den Katakomben gesehen.⁸⁴⁶ Debord hingegen zeigt einen gewissen Zusammenhang mit den anatomischen Studien nach Charles Monnet.⁸⁴⁷ Entstanden im Frühjahr 1817 in der Umgebung Neapels.

FOLIO 29v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«29vo». Abdruck von 30r, sonst leer



FOLIO 30r:

SIK-Nr. 10 429

Bleistift auf Büttten. Wasserzeichen: Vryheit
(Heawood 1364/Churchill 193)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «30»

Architekturskizze in der linken Blatthälfte, um 90° gedreht. Dargestellt ist ein Treppenhausauschnitt, bei dem hinter einem breiten Bogen links und rechts von der Zwischenfläche je eine Treppe hinab-, diejenige dazwischen hinaufführt. Géricaults Interesse an neapolitanischen Treppenanlagen wurde schon anhand Folio 27r sichtbar. Der vorliegende Ausschnitt erinnert zudem an eine kleine Architekturskizze in Bayonne.⁸⁴⁸
Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 30v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«30vo». Abdruck der Figur von 31r, sonst leer



FOLIO 31r:

SIK-Nr. 10 430
B 1746

Schwarze Kreide über Bleistift auf Büttens Wasser-
zeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)
21 x 27 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «31»

Junge Frau vor einem Notenständer stehend. Links und rechts flüchtige Skizzen in Bleistift. Die Dargestellte ist in leichter Rückenansicht gezeichnet, ihr Gesicht ist daher nicht zu sehen. Sie trägt ein typisches Empire-Kleid mit hoher Gürtung und Puffärmeln, die röhrenförmig aus einem dünnen Stoff bis an die Handgelenke weiterführen. Ihr Haar ist hochgesteckt, mit seitlich herabfallenden Locken. Sie erinnert an die Frauenfiguren auf Folio 36r im *Chicago Album*.⁸⁴⁹ Bazin erkennt in ihr Mme Laure Bro,⁸⁵⁰ doch ist diese Identifikation kaum beweisbar.⁸⁵¹ Entstanden 1816–1819 (?).

FOLIO 31v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«31v», sonst leer



FOLIO 32r:

SIK-Nr. 10 431
B 1092

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «32»

Kopie nach der *Pietà* von Annibale Carracci (1560–1609) im Museo Borbonico (Abb. 89).⁸⁵² Géricault vereinfachte die Darstellung; er hielt eigentlich nur die Haltung dreier Figuren und damit den pyramidalen Aufbau der Komposition fest. Die starken Hell-Dunkel-Gegensätze der in der Nacht isolierten Körper, welche Carraccis Werk prägen, sind hier völlig aufgelöst. Kaum oder nur flüchtig sind die Gewandfalten und das Grabtuch wiedergegeben, der lächelnde Putto rechts aussen und der gesamte Bildhintergrund fehlen. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 89
Annibale Carracci
Pietà, um 1600
Öl auf Leinwand, 158 x 152 cm
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 32v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«32vo», sonst leer



FOLIO 33r:

SIK-Nr. 10 432

Bleistift auf Bütten. Wasserzeichen: Vryheit (Hea-
wood 1364/Churchill 193)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «33»

Frauenakt mit erhobenen Armen. Diese Skizze gehört zu den seltenen Darstellungen im Werk Géricaults, welche einen nackten weiblichen Körper zeigen.⁸⁵³ Die Frau hat ihre Arme über den Kopf erhoben und schaut mit gesenktem Blick vor sich hin. Ihr Körper ist im 3/4-Profil gezeichnet und nur bis zu den Oberschenkeln erfasst. In ihrer Haltung erinnert sie an den Akt auf der lavierten Bleistiftzeichnung in Rouen,⁸⁵⁴ aber auch an Blätter in der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.⁸⁵⁵ Eitner verbindet diese Frauendarstellungen wiederholt mit Géricaults Tante Alexandrine-Modeste Caruel,⁸⁵⁶ obwohl man mit guten Gründen vermuten kann, dass Géricault in seinem Leben nicht nur eine Frau nackt gesehen hat.⁸⁵⁷ Zudem haben unlängst verschiedene Autorinnen und Autoren tiefenpsychologische und gesellschaftliche Gründe für das eigenwillige Verhältnis des Künstlers zum weiblichen Geschlecht vorgebracht.⁸⁵⁸ Auffallend ist bei der vorliegenden Skizze die hastige Ausführung. Entstanden 1816–1819.

FOLIO 33v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«33vo», sonst leer



FOLIO 34r:

SIK-Nr. 10 433
B 1443

Bleistift auf Büttten. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «34»



Abb. 90 a)

Anonym

Kolossaler Pferdekopf, sog. «Testa Carafa», röm. 1. Jh. n. Chr. (?)

Bronze, H 178 cm

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Kolossaler Pferdekopf, genannt «La Testa Carafa» (Abb. 90 a–c), die Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat.⁸⁵⁹ Sie gehört mit ihren 1,74 cm zu den eindrucklichsten erhaltenen antiken Grossbronzen und zählt neben den Pferden von San Marco zu den bedeutendsten antiken Pferdebildern überhaupt.⁸⁶⁰ Noch im 13. Jahrhundert gehörte der Kopf zu einer monumentalen, unversehrten Pferdestatue in Neapel, wurde aber 1322 vom Rumpf getrennt, als die Bronze auf Befehl Cardinal Matteo Filomarinos zerstört und der Rest des Pferdes eingeschmolzen wurde. Der Kopf gelangte später in die Sammlung der Medici, bis ihn Lorenzo de' Medici 1471 an den Neapolitaner Diomedes Carafa, erster Conte di Maddaloni und einer der ersten Antikensammler Neapels, verschenkte. Seit Vasari wurde dieses Pferdebild fälschlicherweise immer wieder Donatello zugeschrieben, doch hat Pannuti unlängst bewiesen, dass es sich um eine römisch-kaiserzeitliche Bronze aus dem 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr. handeln muss, die von einem griechischen Vorbild des 5. Jahrhunderts v. Chr. beeinflusst sein könnte.⁸⁶¹ Géricault zeichnete das antike Bildwerk aus einer leichten Untersicht schräg von links, beinahe frontal und erfasste mit bestechender Präzision sein lebensnahes Vorbild.

Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 34v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«34vo», sonst leer



FOLIO 35r:

SIK-Nr. 10 434
B 1444

Bleistift auf Büttchen. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «35»

Noch einmal die «Testa Carafa», im Profil nach rechts und von hinten. Géricault zeichnete den antiken Bronzekopf von der Seite und aus schräger Hinteransicht, wobei er sich besonders auf die Umrisse konzentrierte, das Volumen der Körperformen hingegen wesentlich reduziert hat. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 90 b)

Anonym

Kolossaler Pferdekopf, sog. «Testa Carafa», röm. 1. Jh. n. Chr. (?), Bronze, H 178 cm

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

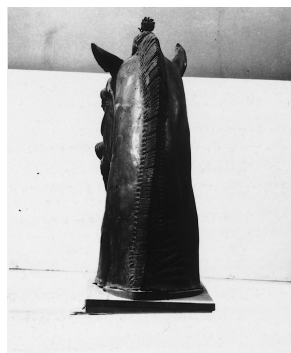


Abb. 90 c)

FOLIO 35v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«35vo», sonst leer



FOLIO 36r:

SIK-Nr. 10 435

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: Vryheit (Hea-
wood 1364/Churchill 193)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «36»

Kopie nach der *Madonna col Bambino* von Jacopo Zanguidi, «Il Bertoja» genannt (1544–1574), die Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat (Abb. 91).⁸⁶² Die Ausführung ist bei diesem Blatt recht knapp gehalten, wobei ein starkes Interesse an der Mutter-Kind-Beziehung sichtbar wird, in deren intimen Abgeschlossenheit die Geborgenheit besonders ausdrucksstark formuliert wurde.

Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 91

Jacopo Zanguidi

Maria mit Kind, um 1570

Öl auf Leinwand, 62 x 40 cm

Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 36v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«36vo», sonst leer



FOLIO 37r:

SIK-Nr. 10 436

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: Wappen (Hea-
wood 1364/Churchill 193)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «37»



Abb. 92
Anonym, Nolanisch
Grabmalerei mit Heimkehr von Kriegen, 350–325
v. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Geharnischter Reiter nach einer Antiken Darstellung. Hier kopierte Géricault eine Grabmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 92), die er im *Museo Borbonico* gesehen hat und von der man traditionellerweise annahm, dass sie aus Paestum stamme.⁸⁶³ Erst 1996 hat Ian Jenkins neue Dokumente vorgelegt, die beweisen, dass sie 1778 in Nola entdeckt wurde.⁸⁶⁴ Dargestellt ist ein Reiter aus einem ganzen Zug mit Kriegen, wovon zwei Unterschenkel des Vorausgehenden links noch vage angedeutet sind. Das Pferd schreitet auf einer Bodenleiste ruhig nach links. Es ist dunkel, hat aber vier weisse Fesseln. Das Zaumzeug ist nicht angegeben (und ist heute wegen des schlechten Zustandes des Originals auch nicht mehr auszumachen).⁸⁶⁵ Der Reiter sitzt aufrecht, hält mit seiner Linken eine Lanze über die Schulter, von der eine lange Tanie herabhängt, seinen rechten Arm hat er hinter den Hals des Pferdes gelegt und schaut müde vor sich hin. Er trägt über dunklem Chiton einen anatomischen Panzer und einen unteritalisch-chalkidischen Helm mit gerader Stirnkante. Die vorliegende Zeichnung kommt ihrer Vorlage sehr nahe. Die Betonung der Umrisse, die reduzierte Körperwiedergabe und die monochrome Gestaltung hat Géricault ebenso berücksichtigt wie die Pinselführung in Schweif und Mähne. Darin zeigt er abermals seine Beobachtungsgabe und sein Stilverständnis. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 37v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«37vo», sonst leer



FOLIO 38r:

SIK-Nr. 10 437

Feder in Sepia, braun laviert über Bleistift auf Büten. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)

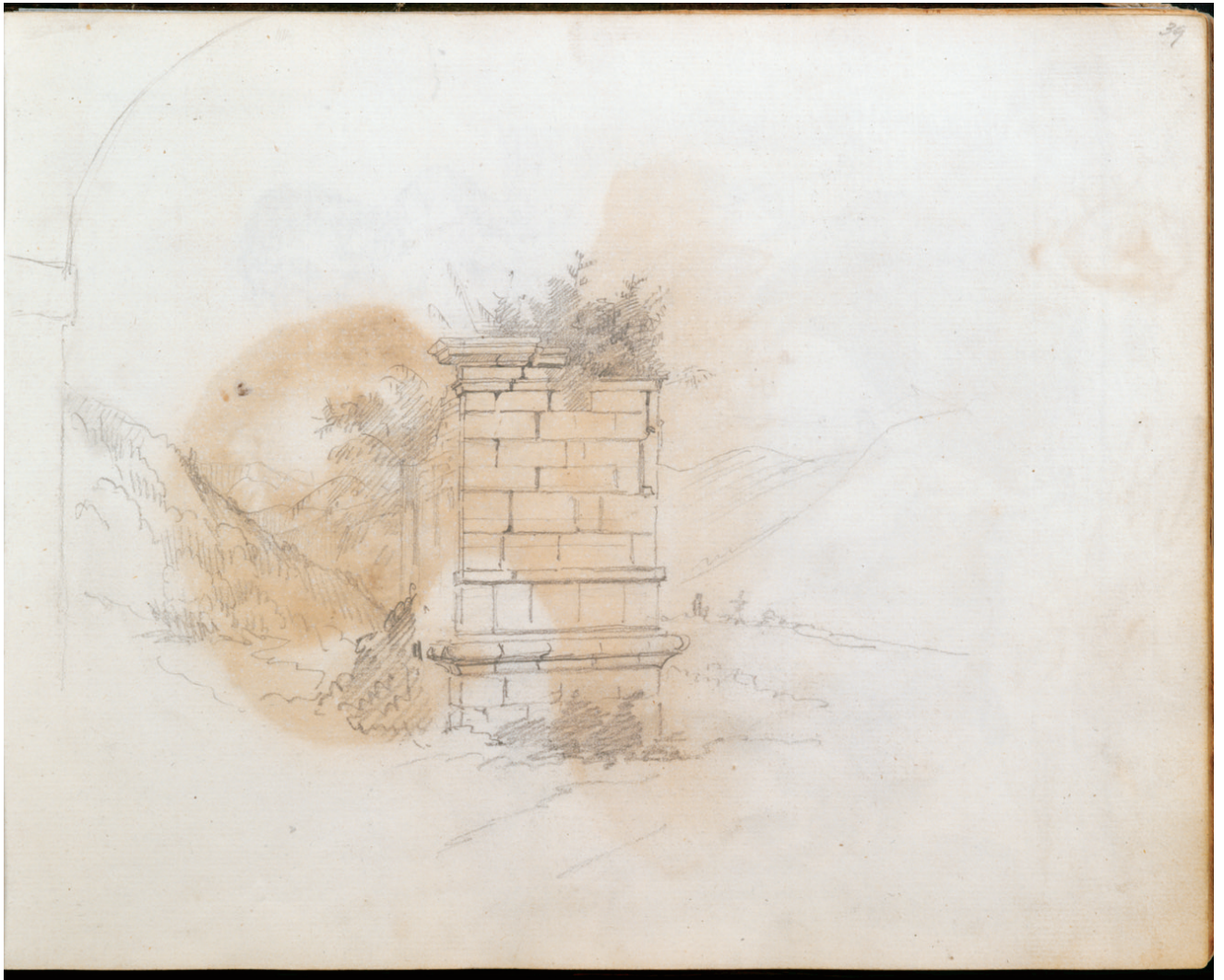
20,9 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «38»

Mutter mit Kind im Arm, eine der wenigen Genreszenen im Zürcher Skizzenbuch. Die Frau sitzt vor einem Gemäuer, ein Wasserkrug steht links neben ihr. Sie trägt ein hochgegürtetes Kleid mit langen Ärmeln und mit Riemensandalen. Ihr rechtes Bein ist ausgestreckt und über den linken Unterschenkel gelegt. Leicht nach vorne geneigt, hält sie ihren Schützling mit beiden Armen fest an ihren Körper gedrückt. Ihren Kopf hat sie dabei auf den des Kindes gelegt. Dieses ist in ein Tuch gewickelt, aus dem sein rechtes Füßchen hervorschaut. Wohlig und zufrieden scheint das Kind die mütterliche Zuneigung zu genießen, entspannt wirkt auch die Mutter. Entstanden 1816–1817 in Neapel oder Rom.

FOLIO 38v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«38vo», sonst leer



FOLIO 39r:

SIK-Nr.10 438
B 1161

Bleistift auf Bütt. Wasserzeichen: «VAN DER LEY» (Churchill 433)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «39».
Grossflächiger Durchschlag der Gallustinte von 39v

Römisches Grabmal vor der *Porta Ercolano* in Pompeji. Dargestellt ist eine Grabanlage des Altartyps mit kubusförmigem Baukörper, der durch profilierte Gesims- und Gebälkteile in drei Zonen gegliedert ist. Die Mauerquader sind zum Teil gelockert und tragen starken Pflanzenbewuchs. Am linken Blattrand ist in wenigen Strichen ein Torbogen angegeben. Die Nekropole vor der *Porta Ercolane* an der Strasse nach Neapel (**Abb. 39**) war die erste Pompejis, die in grösserem Umfang erforscht und deshalb von zahlreichen Besuchern immer wieder in Zeichnungen festgehalten wurde.⁸⁶⁶
Entstanden 1816–1817.



Die Vorlage zu diesem Bildnis eines Bärtigen (Abb. 93) hat Géricault in der Galleria Borghese gesehen, wo es bis 1891 als «Ritratto di Cesare Borgia» aufbewahrt wurde und als eigenhändige Arbeit Raffaels galt. Kurz darauf wurde es aus der Sammlung Borghese verkauft und kann seither nicht mehr lokalisiert werden.⁸⁶⁷ Die Halbfigur ist etwas nach links gewandt, der Dargestellte trägt ein dunkles, an den Ärmeln geschlitztes Gewand mit hellen Manschetten und ein flaches Barett, von welchem eine Straussenfeder herabhängt. In seiner Rechten hält er einen Dolchgriff, seine Linke hat er elegant in die Hüften gestemmt. Mit lässiger Miene schaut er dem Betrachter entgegen. Géricault hat das Bildnis auf Folio 42v in Bleistift wiederholt. Entstanden 1816–1817 in Rom.

FOLIO 39v:

SIK-Nr. 10 439
B 1098

Feder und Pinsel in Gallustinte über Bleistiftvorzeichnung
Unten in der Mitte um 90° gedreht Bleistiftnotiz
Géricaults: «dessiné à lieu [...] en dessous de la peinture—», oben links von fremder Hand in Bleistift: «39vo»



Abb. 93
Anonym, ehemals Raffel zugeschrieben
Bildnis eines Herrn, um 1520
Öl auf ?, Masse unbekannt
ehemals Rom, Sammlung Borghese



FOLIO 40r:

SIK-Nr. 10 440
B 1093

Feder und Pinsel in Gallustinte über Bleistift auf
Bütten. Wasserzeichen: «VAN DER LEY»
(Churchill 433)
21 x 27 cm
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «40»

Kopie nach der *Madonna col Bambino e S. Giovannino* von Andrea del Sarto (1486–1530)
(Abb. 94),⁸⁶⁸ die Géricault in der Galleria Borghese gesehen hat.
Entstanden 1816–1817 in Rom.



Abb. 94
Andrea del Sarto
*Maria mit Jesuskind und
Johannes dem Täufer*, 1515–1517
Öl auf Leinwand, 154 x 101 cm
Rom, Galleria Borghese

FOLIO 40v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«40vo». Durchschlag der Gallustinte an mehreren
Stellen, sonst leer



FOLIO 41r:

SIK-Nr. 10 441

Feder über Bleistiftvorzeichnung auf Büttchen. Wasserzeichen: Wappen (Heawood 1364/Churchill 193)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «41»

Kopie nach *Cristo deposto con la Madonna e due Angeli*, auch «PIETA PER VITTORIA COLONNA» genannt, von Marcello Venusti (1512–1579) (Abb. 95),⁸⁶⁹ welche Géricault in der Galleria Borghese gesehen hat.⁸⁷⁰ Entstanden im Sommer 1817 in Rom.



Abb. 95

Marcello Venusti

Kreuzabnahme, sog. «Pietà per Vittoria Colona», um 1560 (?)

Öl auf Leinwand, 56 x 40 cm

Rom, Galleria Borghese

FOLIO 41v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«41vo». Durchschlag der Gallustinte an mehreren
Stellen



FOLIO 42r:

SIK-Nr. 10 442

Bleistift auf Bütten. Wasserzeichen: Vryheit (Hea-
wood 1364/Churchill 193)

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «42»

Frau in einem langen Gewand mit Krug nach *Christo e la Samaritana* von einem Nachfolger
von Benvenuto Tisi da Garofalo (1481–1559) in der Galleria Borghese (**Abb. 96**).⁸⁷¹
Entstanden 1816–1817 in Rom.



Abb. 96

Garofalo-Umkreis

Christus und die Frau von Samaria,
um 1520

Öl auf Leinwand, 90 x 157 cm

Rom, Galleria Borghese



Wiederholung des Porträts von Folio 39v aus der Galleria Borghese (Abb. 93)⁸⁷². Es handelt sich hierbei wohl um eine Vorzeichnung, die für eine spätere Überarbeitung in Feder gedacht war. Entstanden im Sommer 1817 in Rom.

FOLIO 42v:

SIK-Nr.10 443

Bleistift auf Büttten. Oben links von fremder Hand in Bleistift: «42vo»



FOLIO 43r:

SIK-Nr. 10 444

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über Kranz (Heawood 3248)

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «43»

Vier figürliche Skizzen nach antiken Relieffragmenten aus dem Museo Chiaramonti. Von oben links nach unten: Reiter von einem griechischen Heroenrelief aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 97 a),⁸⁷³ daneben eine Kampfgruppe von einem römischen Amazonen-Sarkophag (Abb. 97 b)⁸⁷⁴ und ein Putto mit Zweigespann von einem römischen Putten-Sarkophag (Abb. 97 c).⁸⁷⁵ Darunter ein ruhig stehendes Pferd im Profil nach rechts von einem Flachrelief (Abb. 97 d).⁸⁷⁶ Entstanden 1816–1817 in Rom.



Abb. 97 a)

Anonym

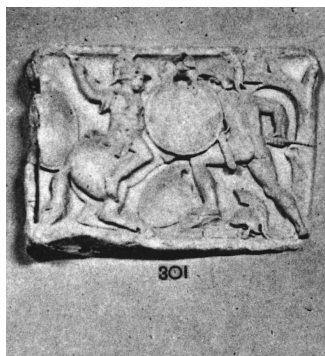


Abb. 97 b)



Abb. 97 c)



Abb. 97 d)

vier antike Reliefs: a) griech. Votivrelief, 5. Jh. v. Chr., b) Fragment von einem röm. Putten-Sarkophag, 2. Jh. n. Chr., c) Seitenwange von einem röm. Amazonen-Sarkophag, 2. Jh. n. Chr., d) Relief mit Pferdegespann, antik ?

Vatican, Museo Chiaramonti

FOLIO 43v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«43vo», sonst leer



FOLIO 44r:

SIK-Nr. 10 445

Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen
21 x 26,9 cm

Zwei figürliche Skizzen nach Motiven von einem antoninischen Dionysos-Sarkophag aus der Sammlung Farnese, den Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat (Abb. 98).⁸⁷⁷ Die Figur des Kalbsträgers verwendete er auf dem *Sacrifice antique* im Louvre (Abb. 99).⁸⁷⁸ Auf Folio 82v kopierte er eine Seitenszene des gleichen Sarkophags. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 98
Anonym
röm. Dionysos-Sarkophag, 2. Jh. n. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

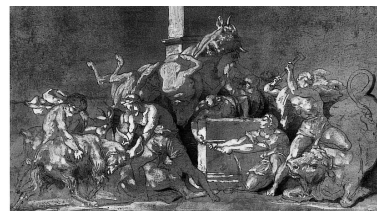


Abb. 99
Théodore Géricault
Sacrifice antique, 1817
Feder, Lavis und Gouache auf papier huilé,
28,5 x 42,2 cm
Paris, Musée du Louvre



Bildnis Eugène Isabey.⁸⁷⁹ Er sitzt aufrecht, hat den Kopf leicht nach links gerichtet und seinen rechten Arm angelehnt. Er trägt über einem weissen Hemd mit Stehkragen und dunkler Seidenkrawatte ein Gilet und einen dunklen Rock. Die Haare stehen wild auf, lange Seitenkoteletten führen neben den relativ grossen Ohren herab, die dunklen Augenbrauen sind hochgezogen. Das Gesicht zeigt etwas feiste Wangen und eine gerade Nase. Géricault hat den jungen Maler bereits auf Folios 7r und 8r gezeichnet.⁸⁸⁰

Entstanden nach Géricaults Rückkehr aus Italien 1817–1819.

FOLIO 44v:

SIK-Nr. 10 446

Schwarze Kreide, teilweise gewischt
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «44vo».
Darunter in Tinte Beischrift Ulrichs: «Portrait du
jeune Isabey, devenu célèbre (sic) peintre de Mari-
ne»

FOLIO 45r:

Velin. Wasserzeichen: «50»

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «45».

Starker Durchschlag von 45v, sonst leer



Kopie nach der *Leda col Cigno* aus dem Umkreis von Leonardo da Vinci (1452–1519), die Géricault in der Galleria Borghese gesehen hat (Abb. 100)⁸⁸¹ und die damals als eigenhändige Arbeit Leonardos galt.⁸⁸² Der Künstler hat die leonardeske Bedeutung der Fruchtbarkeit auf die mythologische Darstellung reduziert, indem er lediglich die figürlichen Elemente übernommen hat, die für Leonardos Bildaussage wichtige Landschaft hingegen nur flüchtig und zahlreiche Einzelheiten wie Blumen, Bäume, Vögel (ausser dem Schwan) und das Ei überhaupt nicht. Sein Interesse galt demnach dem Frauenkörper bzw. der Thematik, hat er doch während seines Italienaufenthalts mehrere Leda-Darstellungen geschaffen.⁸⁸³ Dabei sind die vorliegende Zeichnung und diejenige in Orléans⁸⁸⁴ die einzigen Arbeiten, die auf eine direkte Vorlage zurückgeführt werden können. Die übrigen Leden sind eigene Bilderfindungen, obwohl Anregungen durch antike Bildwerke nicht auszuschliessen sind.⁸⁸⁵
Entstanden 1816–1817 in Rom.

FOLIO 45v:

SIK-Nr. 10 447
B 1103

Feder in Gallustinte, teilweise laviert, über Bleistift
auf Velin
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «45vo»



Abb. 100
Leonardo-Umkreis
Leda, frühes 16. Jh.
Öl auf Leinwand, 112 x 86 cm
Rom, Galleria Borghese



FOLIO 46r:

Fünf Bewegungsstudien mit Fischern (?)⁸⁸⁶ und Landschaftsausschnitt mit Küstenzone.
Entstanden in Italien (?) 1816–1817.

SIK-Nr. 10 448

Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «3»

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «46».

Schwacher Abdruck von 45v

FOLIO 46v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«46vo», sonst leer



FOLIO 47r:

SIK-Nr. 10 449
B 1821

Schwarze Kreide, gehöht mit weisser Gouache, auf
Velin. Kein Wasserzeichen
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «47»

Brustbild einer jungen Frau, die von Wolken umgeben ist. Ihr Kopf ist leicht nach links geneigt und ihre Augen sind am Betrachter vorbeigerichtet. Sie hat ein rundes Gesicht mit vollen Wangen und dunklen Augen, eine kurze, feine Stupsnase und volle Lippen. Ihr dichtes, dunkles Haar ist zu einem wuchtigen Chignon hochgesteckt und über der Stirn derart gescheitelt, dass seitlich je zwei dicke Locken herabfallen. Die junge Frau trägt ein dunkles, unter der Brust gegürtetes Kleid, dessen Ausschnitt von einem doppelten weissen Rüschenkragen eingefasst ist. Sie wird von links sanft beleuchtet, so dass ihr Gesicht weich ausmodelliert wird.

Lüthy und Bazin sehen in der Dargestellten Alexandrine-Modeste Caruel⁸⁸⁷ während Lee Johnson darin das Modell «La grosse Suzanne» erkennt.⁸⁸⁸ Dabei stützen sich Lüthy und Bazin vor allem auf das ungesicherte Bildnis in Béziers.⁸⁸⁹ Obwohl der sentimentale Hauch in der vorliegenden Zeichnung die Vermutung, hier Géricaults Geliebte vor sich zu haben, bestärken mag, muss der «Zeitstil», wie er sich auch auf Graphiken von Dedreux-Dorcy zeigt,⁸⁹⁰ ebenfalls beachtet werden.

Entstanden nach Géricaults Rückkehr aus Italien 1817–1819.

FOLIO 47v:

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift:
«47vo». Schwacher Abklatsch von 48r, sonst leer



FOLIO 48r:

SIK-Nr. 10 450
B 1167

Pinsel in Sepia über Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über Kranz (Heawood 3248)
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «48»

Der sogenannte Ceres-Tempel (eigentlich Athena-Tempel) in Paestum. Dies ist das erste der drei in Paestum geschaffenen Blätter und zeigt den spätarchaischen Athena-Tempel im Nordteil der antiken Stadt.⁸⁹¹ Der Blick ist auf die Ostfront (**Abb. 101**) gerichtet. Über einer teils mit Lineal ausgeführten Bleistiftvorzeichnung sind grosszügige, dunkle Lavis gelegt. Nur vereinzelte Kanneluren sind von Streiflicht erhellt, so dass sich die Tempel-Silhouette mächtig im Gegenlicht erhebt. Géricault hat folglich dieses Monument gegen Abend gezeichnet oder versucht, eine entsprechende Stimmung festzuhalten.

Die Tempel Paestums waren seit ihrer Wiederentdeckung in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Ziel für alle Altertumsfreunde, die bis nach Neapel vorgedrungen waren,⁸⁹² und sie wurden immer wieder in Stichwerken und Schriften verbreitet. Géricault besass Claude Mathieu Delagardettes *Les Ruines de Paestum* von 1798,⁸⁹³ die erste umfassende wissenschaftliche Darstellung in französischer Sprache, welche sich ausschliesslich den paestanischen Ruinen widmete.⁸⁹⁴

Entstanden im Frühjahr 1817 in Paestum.



Abb. 101
Paestum
Athena-Tempel, um 510–500 v. Chr.
Ansicht von Osten

FOLIO 48v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«48vo». Schwacher Durchschlag der Sepia von
Folio 48r, sonst leer



FOLIO 49r:

SIK-Nr. 10 451
B 1168

Feder in Sepia, teilweise laviert und mit weisser Gouache gehöht, über Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «49»

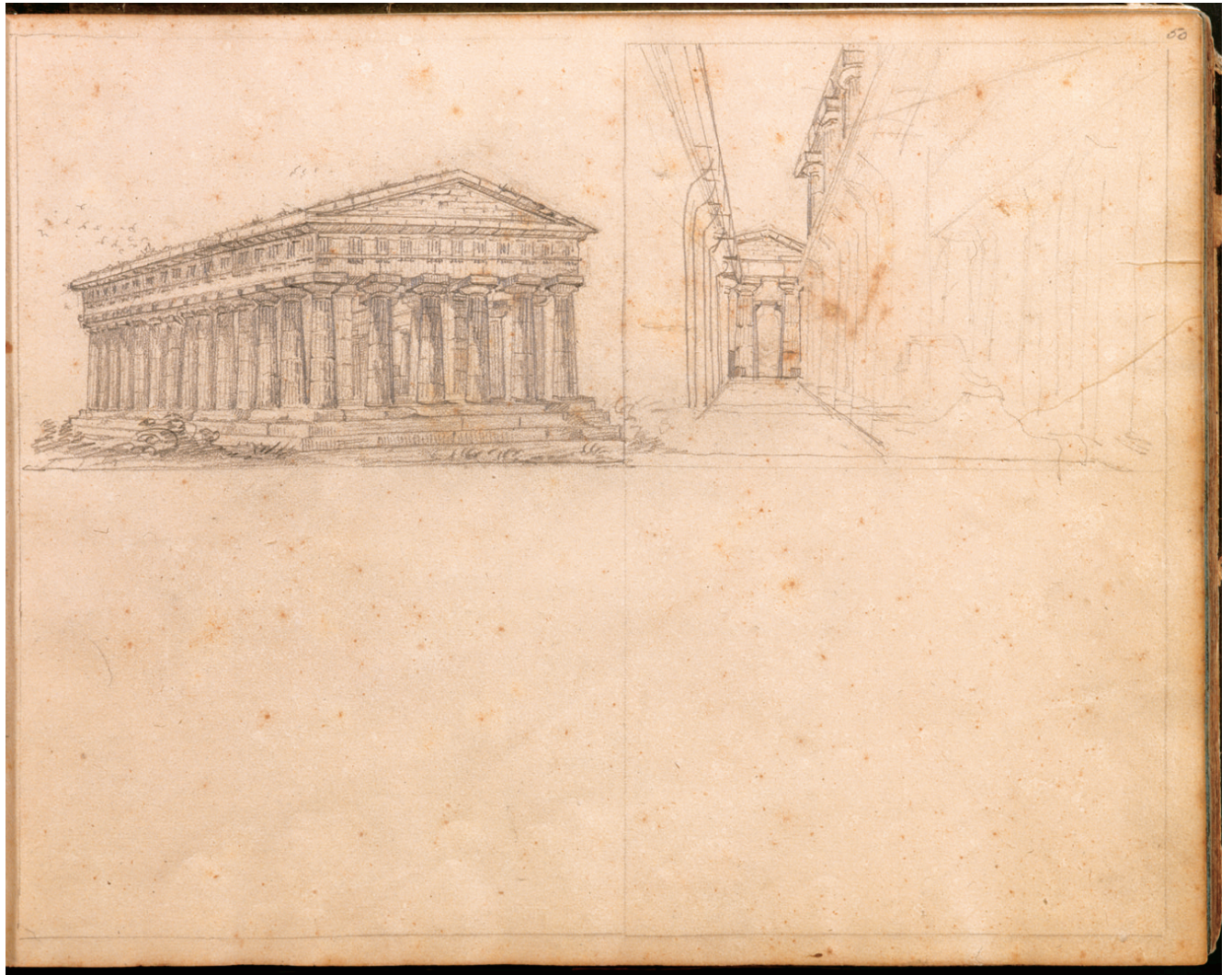
Blick von Osten in das Innere des sogenannten Poseidon-Tempels (eigentlich Hera-Tempel II)⁸⁹⁵ in Paestum. Über das nördliche Pteron hinweg zeigt der Ausschnitt das Innere von Cella, Opisthodom und Westfront (Ab 102). Dabei wird er am linken Blattrand von der südlichen Ante des Opisthodom und rechts von den vier westlichsten Säulen der nördlichen Peristasis begrenzt. Die westlichste Säule der nördlichen Doppelsäulenreihe der Cella setzt im Blattvordergrund links einen auffälligen Akzent, der im Kontrast zu den weiter zurückliegenden Raum- und Bildebenen steht. Der gewählte Bildausschnitt und die eingesetzten graphischen Mittel liessen hier die eindrucklichste Architekturzeichnung in Géricaults Œuvre entstehen, die ihm Bazin allerdings nicht zutraut, sondern Pierre-Anne Dedreux zuweisen möchte.⁸⁹⁶ Entstanden im Frühjahr 1817 in Paestum.



Abb. 102
Paestum
Hera-Tempel II, um 460 v. Chr.
Blick in den nördlichen Peridromos

FOLIO 49v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«49vo», sonst leer



FOLIO 50r:

SIK-Nr. 10 452
B 1169

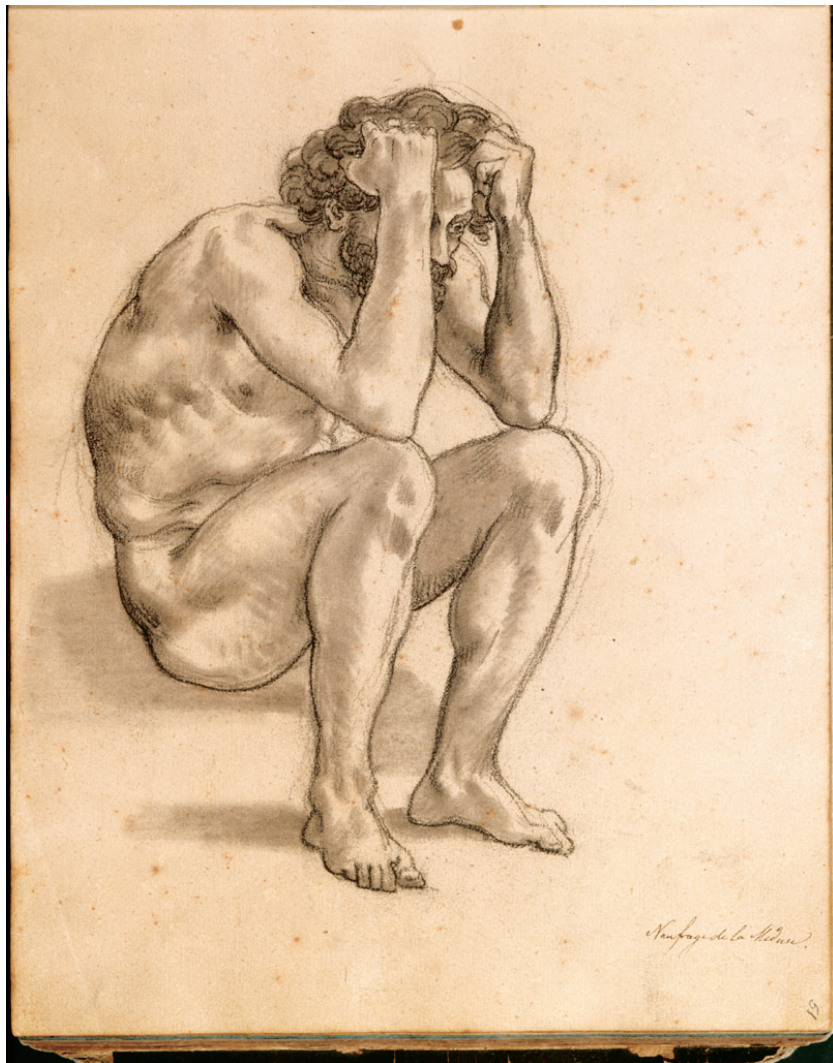
Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen
20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «50»

Ansicht des sogenannten Poseidon-Tempels (eigentlich Hera-Tempel II) von Südosten und Blick in dessen Cella von Westen. Das Blatt ist durch zwei mit einem Lineal gezogene Linien in vier gleichgrosse Felder aufgeteilt. Davon zeigt das obere links die Aussenansicht des Hera-Tempels II von Südosten, das obere rechte Feld dessen Innenraum. Es sind rasch entstandene Skizzen, die mit relativ stumpfem Stift einen Gesamteindruck vermitteln, dabei aber einzelne Bauteile präzise wiedergeben. So hat Géricault zum Beispiel die Anzahl der Trygliphen an der Aussenansicht der Ostfassade korrekt (11 an der Zahl zu 10 Metopen) angegeben und erkannt, dass die Säulentrommeln nicht überall gleich hoch sind. Entstanden im Frühjahr 1817 in Paestum.

FOLIO 50v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«49vo», sonst leer



FOLIO 51r:

SIK-Nr. 10 453
B 2007

Schwarze Kreide, teilweise gewischt, auf Velin.
Wasserzeichen: [CANSON] FRERES
21 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «51».
Darunter um 90° verschoben in Tinte von der
Hand Ulrichs: «Naufrage de la Méduse»

Am Boden hockender, nackter Mann. Dies ist die erste der drei Studien zum *Radeau de la Méduse* (Abb. 2),⁸⁹⁷ welche im Zürcher Skizzenbuch enthalten sind. Sie zeigt einen nackten, dunkelhaarigen Mann mit Bart, der hockend beide Ellbogen auf seine Knie gestützt hat und sich die Haare rauft. Die Figur ist eine Studie zum «Verzweifelten», jener Gestalt, die im Hintergrund rechts vom «Vater» im Schatten des Segels hockt und apathisch vor sich hinstarrt. Sie wurde, wie die meisten Figurenstudien, die Géricault zum *Radeau de la Méduse* schuf, nach dem lebenden Modell gezeichnet.⁸⁹⁸ In der Gesamtkomposition tritt diese Figur in nur leicht veränderter Form zum ersten Mal auf einer fortgeschrittenen Zeichnung und auf einer Ölskizze im Louvre auf.⁸⁹⁹ Daraus und aus der angewandten Technik sowie dem hier ersichtlichen Zeichenstil rechtfertigt sich eine späte Datierung des Blattes, nämlich in die Wintermonate 1818/19 oder sogar nach Géricaults erstem Englandsaufenthalt vom März 1819.⁹⁰⁰ Die hier verwendete Wischtechnik tritt nämlich erst während der Entwicklungsphase der *Medusa* auf,⁹⁰¹ obgleich Géricault schwarze Kreide bereits in Italien verwendet hat.

Entstanden in Paris in den Wintermonaten 1818–1819 oder etwas später.

FOLIO 51v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«51vo», sonst leer



FOLIO 52r:

SIK-Nr. 10 454
B 1993

Schwarze Kreide⁹⁰² auf Velin. Wasserzeichen:
CANSON [FRERES]
20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «52».
Darunter um 90° gedreht in Tinte von der Hand
Ulrichs: «Naufrage de la Méduse»

Studie zu Alexandre Corréard (1788–1857), dem Schiffsingenieur der *Méduse*. Breit ausschreitend steht er in leichter Schrägansicht vor dem Betrachter, hat seinen Oberkörper etwas nach links geneigt und den Kopf in die gleiche Richtung gewendet. Seinen linken Arm hat er hochgehoben und zeigend von sich weg gerichtet. Der rechte Arm fällt hier noch unbestimmt von ihm ab, stützt sich aber in der gemalten Version (Abb. 2) auf die rechte Schulter des Nächstfolgenden links. Auch diese Studie wurde nur leicht verändert in die endgültige Komposition übernommen.

Alexandre Corréard war einer der fünfzehn Überlebenden vom Floss der Medusa, der mit dem Schiffsarzt Henry Savigny zusammen 1817 den Bericht über die Schiffskatastrophe in Buchform unter dem Titel *Naufrage de la Frégate la Méduse*⁹⁰³ veröffentlichte. Er war an Bord der *Méduse* als Ingenieur und Geograph der französischen Expedition nach Senegal und gehörte zu den Verteidigern des Flosses gegen die meuternden Matrosen. Mit Savigny zusammen wurde er später beschuldigt, er habe sich auf dem Floss an der Dezimierung der Kranken und Schwachen beteiligt, um Nahrung für sich selbst zu sichern. Daraus erklärt sich laut Eitner, weshalb Corréard solches Interesse daran gezeigt habe, Rechenschaft über sich und sein Verhalten auf dem Floss abzulegen.⁹⁰⁴ Corréard war neben Savigny die Hauptquelle für Géricaults Realisierung des *Radeau de la Méduse* und stand laut Clément für die Figur im Gemälde auch Modell.⁹⁰⁵ Eitner meint aber, dass die vorliegende Studie nach einem professionellen Modell geschaffen wurde.⁹⁰⁶ Die als *Porträt Alexander Corréard* bekannte Ölstudie⁹⁰⁷ sollte jedoch weder als eigenhändige Arbeit Géricaults noch als gesichertes Bildnis Corréards betrachtet werden.⁹⁰⁸

In der endgültigen Fassung des *Radeau de la Méduse* hält Corréard eine kompositorisch wichtige Position: er steht in der Gruppe rechts vom Mast, welche hoffnungsvoll den Horizont nach dem rettenden Schiff, der Fregatte Argus, absucht. Soeben von der freudigen Sichtung ergriffen, ist Corréard derjenige, der die Nachricht von der nahenden Rettung an die Übrigen auf dem Floss weitergibt, während diejenigen, die noch genügend Kräfte aufbringen können, versuchen, die Besatzung der gesichteten *Argus* auf sich aufmerksam zu machen. Corréards ausgestreckter Arm ist in Géricaults Gemälde das einzige menschliche Element neben der Gruppe um den win-kenden Afrikaner, welches die Horizontlinie durchstößt. Seine diagonal aufsteigende Haltung verstärkt die der Gesamtkomposition innewohnende Grundbewegung, welche von den Toten und Erschöpften im Bildvordergrund zu den Übergelücklichen, Lebenden aufsteigt, ja geradezu

ein Erwachen aus Selbstaufgabe und Resignation zur Hoffnung und Lebensfreude illustriert. Corréards Arm betont auch den pyramidalen Aufbau im Bild und zeigt zugleich auf dessen Höhepunkt hin: den Arm des Afrikaners, der eifrig ein rotes Tuch schwingt. Dieser Arm ist das rettende Organ der Schiffsbrüchigen, denn von seiner Ausdauer und Lebenskraft hängt schließlich die Rettung aller ab. Die Zeichnung im Zürcher Skizzenbuch enthält die kompositorische Funktion dieser Darstellung und ist in ihrer Formulierung bereits derart weit fortgeschritten, dass sie wie das vorhergehende Blatt relativ spät im gesamten Entstehungsprozess gezeichnet worden sein muss, entweder in den Wintermonaten 1818/19 oder sogar nach Géricaults erster Englandreise vom März 1819.⁹⁰⁹
Entstanden in Paris in den Wintermonaten 1818–1819 oder etwas später.

FOLIO 52v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«52vo», leichter Abdruck von Folio 53r, sonst leer



FOLIO 53r:

SIK-Nr. 10 455
B 1991

Schwarze Kreide auf Velin. Kein Wasserzeichen
20,9 x 26,8 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «53».
Unten rechts um 90° gedreht von der Hand Ulrichs
in Tinte: «Naufrage de la Méduse»

Rückenansicht eines Bärtigen mit erhobenem linken Arm. Dargestellt ist ein Mann mit lockigem Haar von hinten, der seinen Kopf etwas nach rechts gewendet hat, so dass ein markantes Profil sichtbar wird. Den rechten Arm hat er in seine Hüfte gestemmt, den linken in die Höhe gehoben. Die linke Hand hält sich dabei an einem Seil fest. Das Hemd des Dargestellten ist zerrissen und lässt die linke Schulter und den erhobenen Arm frei. Das Modell gleicht dem vorhergehenden, ist aber auch anderen Studien zum *Radeau* verwandt.⁹¹⁰ Eitner sieht diese Zeichnung als Studie nach dem lebenden Modell für den Afrikaner auf dem Fass.⁹¹¹ Eine unmittelbare Übernahme in das ausgeführte Gemälde hat nicht stattgefunden, doch könnte dieses Blatt auch eine Vorstudie zu jenem Matrosen sein, der den Afrikaner auf dem Fass abstützt. Dort hat die betreffende Figur, zur vorliegenden Zeichnung zwar seitenverkehrt, ebenfalls den einen Arm entblösst und angehoben.

Entstanden in Paris in den Wintermonaten 1818–1819 oder etwas später.

FOLIO 53v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:

«53vo», einzelne starke Stockflecken, sonst leer

FOLIO 54r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «54»,
sonst leer

FOLIO 54v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«54vo», sonst leer



FOLIO 55r:

SIK-Nr. 10 456

Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «55»

Teilstück der Aurelianischen Mauer vom Städtinnern her gesehen mit Blick auf die Porta Pinciana.⁹¹² Géricault hat hier im Bildhintergrund die aurelianische Mauer auf dem Pincio gezeichnet, wie sie sich bis tief ins 19. Jahrhundert hinein erhalten hat und in der bildenden Kunst vereinzelt dargestellt wurde.⁹¹³ Deutlich sind Arkaden und das charakteristische Ziegelmauerwerk erkennbar, welche die der Stadt zugewandte Seite der Mauer kennzeichnen. Von links und rechts trennen Mauern die aufsteigende *Via di Porta Pinciana* von den mit Bäumen und Büschen bewachsenen Gärten. Géricault hat während seines ersten Römer Aufenthalts an der *Via S. Isidoro*, der heutigen *Via degli Artisti* im Ludovisi-Quartier, gewohnt.⁹¹⁴ Vermutlich ist diese Zeichnung auf einem seiner Spaziergänge in dieser Gegend entstanden. Alte Stadtpläne zeigen, dass damals das Gebiet nördlich vom Franziskanerkloster *S. Isidoro* noch völlig ländlich, von Rebbergen und Gärten bedeckt war.⁹¹⁵

Entstanden in Rom 1816–1817.

FOLIO 55v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«55vo», sonst leer



FOLIO 56r:

SIK-Nr. 10 457
B 1819

Schwarze Kreide auf Velin. Kein Wasserzeichen
20,9 x 26,8 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «56»

Sitzende, vollbusige Frau im Profil nach links. Sie trägt ein unter der Brust gegürtetes, langes Kleid mit kurzen Ärmeln und einen Hut mit weiter, das ganze Gesicht verdeckender Krempe. Bazin vermutet, dass hier die selbe Person dargestellt ist wie auf Folio 57r und 47r, die er allerdings mit Alexandrine-Modeste Caruel identifiziert.⁹¹⁶ Sein Vorschlag kann aber aufgrund der fehlenden Wiedergabe eindeutiger physiognomischer Merkmale weder bestätigt noch widerlegt werden. Immerhin bleibt zu ergänzen, dass auf dem Porträt von Laure Bro in New Yorker Privatbesitz (**Abb. 75**)⁹¹⁷ ebenfalls ein Hut des gleichen Modells wie hier auf einem Guéridon liegend dargestellt ist, während das hochgegürtete Kleid hier wie auf Folio 57r jenem auf den gesicherten Bildnissen Mme Bros entsprechen.⁹¹⁸ Allerdings weisen die langen Zapfenlocken auf Folio 57r wiederum gegen eine Identifizierung der Dargestellten mit Laure Bro auf diesem wie auf dem nächsten Blatt.

Entstanden in Paris 1817–1819 (?).

FOLIO 56r:

Oben links von fremder Hand in Bleistift:
«56vo», bräunlich verfärbter Abdruck von Folio
57r, sonst leer



FOLIO 57r:

SIK-Nr. 10 458
B 1818

Schwarze Kreide⁹¹⁹ auf Velin. Kein Wasserzeichen
20,9 x 26,8 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «57»

Frontal stehende junge Frau in einem langen, unter der Brust gegürteten Kleid mit kurzen Ärmeln. Den Kopf hat sie leicht zur Seite geneigt, ihr Haar ist zu einem Chignon hochgesteckt und über der Stirn derart gescheitelt, dass seitlich je zwei Zapfenlocken herabfallen. Kopf und Rumpf sind summarisch ausgearbeitet während die Arme nur schwach angedeutet sind. Technik, Handschrift und Motiv lassen vermuten, dass hier die selbe Frau dargestellt ist wie auf Folio 56r, ihre Identität aber kann nicht bestimmt werden.⁹²⁰
Entstanden in Paris 1817–1819 (?).

FOLIO 57v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «57vo», sonst leer

FOLIO 58v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «58vo», sonst leer

FOLIO 59v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «59vo», sonst leer

FOLIO 60v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «60vo», sonst leer

FOLIO 61v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «61vo», sonst leer

FOLIO 62v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «62vo», sonst leer

FOLIO 63v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «63vo», sonst leer

FOLIO 64v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «64vo», sonst leer

FOLIO 65v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «65vo», sonst leer

FOLIO 58r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «58», sonst leer

FOLIO 59r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,7 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «59», sonst leer

FOLIO 60r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «60», sonst leer

FOLIO 61r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «61», sonst leer

FOLIO 62r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «62», sonst leer

FOLIO 63r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,8 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «63», sonst leer

FOLIO 64r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,5 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «64», sonst leer

FOLIO 65r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «65», sonst leer

FOLIO 66r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «66», sonst leer

FOLIO 66v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «66vo», sonst leer

FOLIO 67v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «67vo», sonst leer

FOLIO 68v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «68vo», sonst leer

FOLIO 69v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «69vo», sonst leer

FOLIO 70v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «70vo», sonst leer

FOLIO 71v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «71vo», sonst leer

FOLIO 67r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,7 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «67», sonst leer

FOLIO 68r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «68», sonst leer

FOLIO 69r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «69», sonst leer

FOLIO 70r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «70», sonst leer

FOLIO 71r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,8 cm

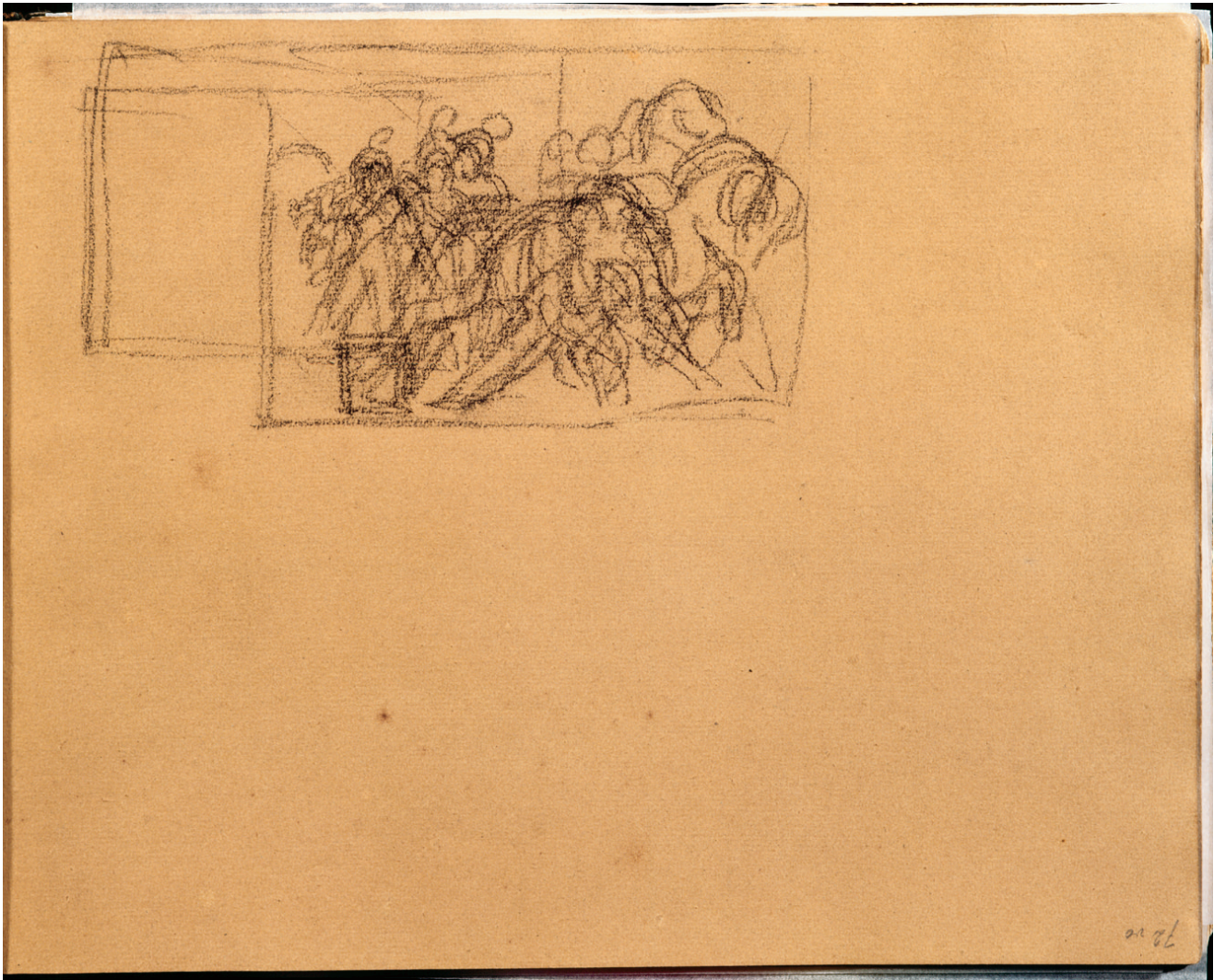
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «71», sonst leer

FOLIO 72r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «72», sonst leer



Gedankenskizze zu *La Mossa* (?), um 180° gedreht. In zwei ineinander geschobenen, durch Kreidestriche abgegrenzten Feldern, wovon das grössere nur etwa 8,5 x 12,5 cm misst, ist eine bewegte Szene mit Pferden erkennbar. Im linken Bildteil sind drei stehende Soldaten mit Bärenfellmützen angedeutet, die jenen am Fuss der Tribüne von *La Mossa* in Baltimore (Abb. 30) vergleichbar sind. Die beiden Pferde rechts davon wirken unruhig und erinnern an Géricaults Szenen zum Start der Barberi.⁹²¹ Die spontane Strichführung befreit die Linien von der Gegenstandsbeschreibung und drängt das Ganze zu einem dichten Bündel zusammen, in dem möglicherweise die ersten Gedanken zu *La Mossa* enthalten sind. Entstanden im Februar 1817 in Rom.

FOLIO 72v:

SIK-Nr. 10 459

Schwarze Kreide

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «72vo»

FOLIO 73v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «73vo», sonst leer

FOLIO 74v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «74vo», sonst leer

FOLIO 75v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «75vo», sonst leer

FOLIO 76v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «76vo», sonst leer

FOLIO 77v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «77vo», sonst leer

FOLIO 78v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «78vo», sonst leer

FOLIO 79v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «79vo», sonst leer

FOLIO 80v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «80vo», sonst leer

FOLIO 81v:

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «81vo», sonst leer

FOLIO 73r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «73», sonst leer

FOLIO 74r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «74», sonst leer

FOLIO 75r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «75», sonst leer

FOLIO 76r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «76», sonst leer

FOLIO 77r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «77», sonst leer

FOLIO 78r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «78», sonst leer

FOLIO 79r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «79», sonst leer

FOLIO 80r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «80», sonst leer

FOLIO 81r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,9 cm

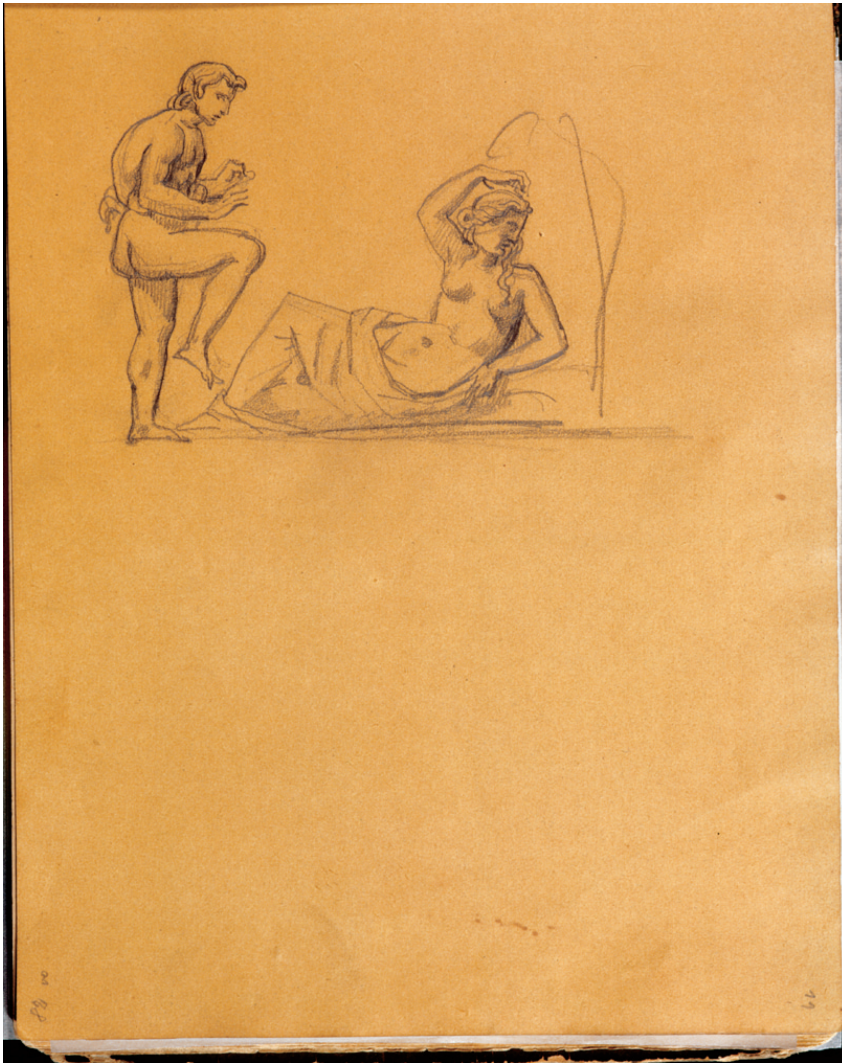
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «81», sonst leer

FOLIO 82r:

Velin. Kein Wasserzeichen

21 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «82», sonst leer



Satyr und Mänade von einem römischen Sarkophag, um 90° gedreht. Als Vorlage dazu diente die rechte Seitenwange eines antoninischen Dionysos-Sarkophags aus der Sammlung Farnese (Abb. 103), den Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat.⁹²² Dargestellt ist ein Satyr, der sich lüstern einer schlafenden Mänade nähert. Die am Boden Gelagerte hat ihren nackten Oberkörper halb aufgerichtet gegen einen Felsen gelehnt und ihre Beine nach links gestreckt. Links von ihr lauert der jugendliche Satyr, der mit erhobenem rechten Bein und angespannten Armen vorsichtig auf die nichts Böses Ahnende zugeht. Géricault kopierte die Darstellung nur andeutungsweise und liess Füllelemente der Vorlage wie etwa den schwebenden Eros oder das drapierte Sonnendach beiseite. Sein Interesse galt mehr der Bildidee als der getreuen Kopie. Zahlreich sind denn auch die Darstellungen von Satyren und Mänaden in Géricaults italienischem Œuvre, und so überrascht diese Zeichnung nicht, zumal sie ein direkter Beleg dafür ist, wie der Künstler antiken Vorbildern Motive entnahm, die er später zu eigenen Lösungen verarbeitete. Auf Folio 44r hat er vom gleichen Sarkophag zwei weitere Figuren kopiert. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 82v:

SIK-Nr. 10 460

Bleistift

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «82vo»,
unten links: «19»



Abb. 103

Anonym

Rechte Seitenwange des römischen Dionysos-Sarkophags von Abb. 98, 2. Jh. n. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

FOLIO 83r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «83»,
unten rechts: «18», sonst leer



Drei Pferdekopfstudien nach der Reiterstatue des älteren Balbus, um 180° gedreht.⁹²³ Géricault hat diese Statue im *Museo Borbonico* gesehen und wiederholt abgezeichnet.⁹²⁴ Der Pferdekopf ist in Schrägansicht gezeigt, wobei die mittlere Studie am meisten ausgearbeitet ist. Links davon ist nur die Maulpartie wiederholt, rechts eine leicht verschobene Ansicht des gleichen Pferdekopfes in Ansätzen festgehalten. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 83v:

SIK-Nr. 10 461
B 1105

Schwarze Kreide
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «83vo»,
unten links: «17»

FOLIO 84r:

Velin. Wasserzeichen: [CANSON] FRERES

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «84»,
unten rechts: «16», sonst leer



Sandalenbindender Hermes, sogenannter «CINCINNATUS», um 90° gedreht (Abb. 104). Dargestellt ist ein nackter, schlanker, nicht übertrieben athletisch gebauter Jüngling, der sich nach vorn beugt, um sich mit der rechten Hand am Riemenwerk der Sandale seines rechten Fusses, der auf eine Erhebung gestützt ist, zu betätigen. Sein linker Arm ist an seinem rechten Unterschenkel angelegt, das linke Bein ist im Knie leicht eingeknickt, steht fest auf und ist etwas nach aussen gedreht. Die Rückenkontur zwischen Nacken und linker Ferse bildet eine geschlossene Kurve. Der Kopf ist im 3/4-Profil leicht angehoben, der Blick am Betrachter vorbei gerichtet. Über den rechten Oberschenkel ist eine Chlamys drapiert, darunter schwach eine schlichte Stütze angegeben.

Vorlage zu dieser Zeichnung ist die Statue im Louvre.⁹²⁵ Diese war schon im 16. Jahrhundert bekannt und wurde 1685 von Louis XIV. erworben. Seit Winckelmann wurde sie immer wieder als Iason gedeutet, doch hat Barbara Vierende-Schlörb die Deutung als sandalenbindender Hermes erst kürzlich nachgewiesen.⁹²⁶ Die Pariser Statue wurde 1800 im *Musée Central des Arts*, dem späteren *Musée Napoléon*, aufgestellt, wo sie Géricault gesehen haben muss, zumal sie neben der *Diane chasseresse* zu den meistbewunderten Antiken Frankreichs galt.⁹²⁷ So wurde sie unter anderen auch von François-Edouard Picot, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Paul Cézanne und Henri Matisse kopiert.⁹²⁸ Dank zahlreicher Stichwerke und dem Gipsabguss in der französischen Akademie in Rom hat man den *Cincinnatus* auch in Italien nicht vergessen. So wird man in der Annahme nicht falsch gehen, dass Géricault diese Zeichnung bei einem seiner Besuche in der Villa Medici nach dem Gips geschaffen hat, obwohl nicht zweifelsfrei auszuschliessen ist, dass dieses Blatt nach seiner Rückkehr aus Italien vor dem Original entstanden ist.⁹²⁹ Für letztere Annahme spricht einerseits die stilistische, kühle Gelassenheit des zeichnerischen Duktus, der anderen Arbeiten im Zürcher Skizzenbuch durchaus entspricht,⁹³⁰ andererseits der Umstand, dass keine einzige Zeichnung im Zürcher Dokument vor Géricaults Italienreise nachgewiesen werden kann. Zudem ist eine viel frühere Zeichnung des *Sandalenbinders* bekannt,⁹³¹ die den zeitlichen und stilistischen Unterschied veranschaulicht.

Entstanden in Rom 1816–1817 oder in Paris 1817–1819.

FOLIO 84v:

SIK-Nr. 10 462

Schwarze Kreide

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «84vo»,
unten links: «15»



Abb. 104

Lysippos-Nachfolge

Sandalenbindender Hermes, sog. «Cincinnatus», 3./2. Jh. v. Chr.

röm. Kopie des frühen 2. Jh. n. Chr.

Paris, Musée du Louvre

FOLIO 85r:

Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «85»,
unten rechts: «14», sonst leer



Reiterstatue des *Marcus Nonius Balbus d. J.* nach links (Abb. 105), um 180° gedreht. Diese Zeichnung zeigt die zweite Reiterstatue der beiden Balbi im *Museo Borbonico*, welche schlechter erhalten ist und daher stärker restauriert wurde.⁹³² Géricault war von den Pferdedarstellungen der beiden Balbi ungemein fasziniert, handelt es sich dabei doch um jene Kunstwerke, welche er im Zürcher Skizzenbuch am meisten wiederholt hat.⁹³³ Entstanden im Frühling 1817 in Neapel.

FOLIO 85v:

SIK-Nr. 10 463
B 1106

Bleistift
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «85vo»,
unten links: «13»



Abb. 105
Anonym
Reiterstatue des M.N. Balbus d. J.
1. Jh. n. Chr.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

FOLIO 86r:

Velin. Wasserzeichen: «CS» über Kranz

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «86»,
unten rechts: «12», sonst leer



Kinderfigur aus *La Carità* von Bartolomeo Schedoni (1570–1615), um 90° gedreht. Vorlage zu dieser Zeichnung war Schedonis Gemälde *La Carità* (Abb. 106), das Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat.⁹³⁵ Dabei löste der Künstler die frontal zum Betrachter hin stehende Kinderfigur im Bildvordergrund aus der Gesamtkomposition heraus und setzte sie zentral aufs Blatt. Mit einer raschen, souveränen Strichführung zog er prägnante Linien und hat damit die durchdringende Beobachtung dieses Kindes in konzentrierte Formen umgesetzt. Mit regelmässigen, langezogenen Schraffurfeldern hat er den zierlichen Kinderkörper strukturiert und gezeigt, wie er in grossen Formen Oberflächen vereinfachend zusammenbindet und mit groben Brechungen Plastizität und Ausdrucksvermögen gleichermaßen steigert. Die der Vorlage entnommene dramatische Lichtregie verdichtet die daraus gewonnene Spannung und scheint sich in einer geradezu manieristischen Stofflichkeit zu verfestigen. So ist auch diese Zeichnung ein Beispiel für Géricaults Vermögen, den jeweiligen Vorlagen entsprechende Stileffekte abzugewinnen. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 86v:

SIK-Nr. 10 464
B 1095

Bleistift⁹³⁴

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «86v»,
unten rechts: «11»



Abb. 106
Bartolomeo Schedoni
Caritas, 1611
Öl auf Holz, 182 x 125 cm
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

FOLIO 87r:

Velin. Wasserzeichen: «28[9]»

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «87»,
unten rechts: «10», sonst leer



Zwei Pferdekopfstudien von der Reiterstatue des älteren Balbus, um 180° gedreht. Wie bereits auf Folio 83v hat hier Géricault nur den Pferdekopf von der antiken Reiterstatue abgezeichnet.⁹³⁶ Das eine Mal in leichter Schrägsicht, das andere Mal im Profil nach links fehlen hier den Zeichnungen jene Feinheit und sorgfältige Ausarbeitung, die auf dem ersten Balbus-Blatt (Folio 24r) oder den Kopien nach der *Testa Carafa* festgestellt wurden. Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 87v:

SIK-Nr. 10 465
B 1107

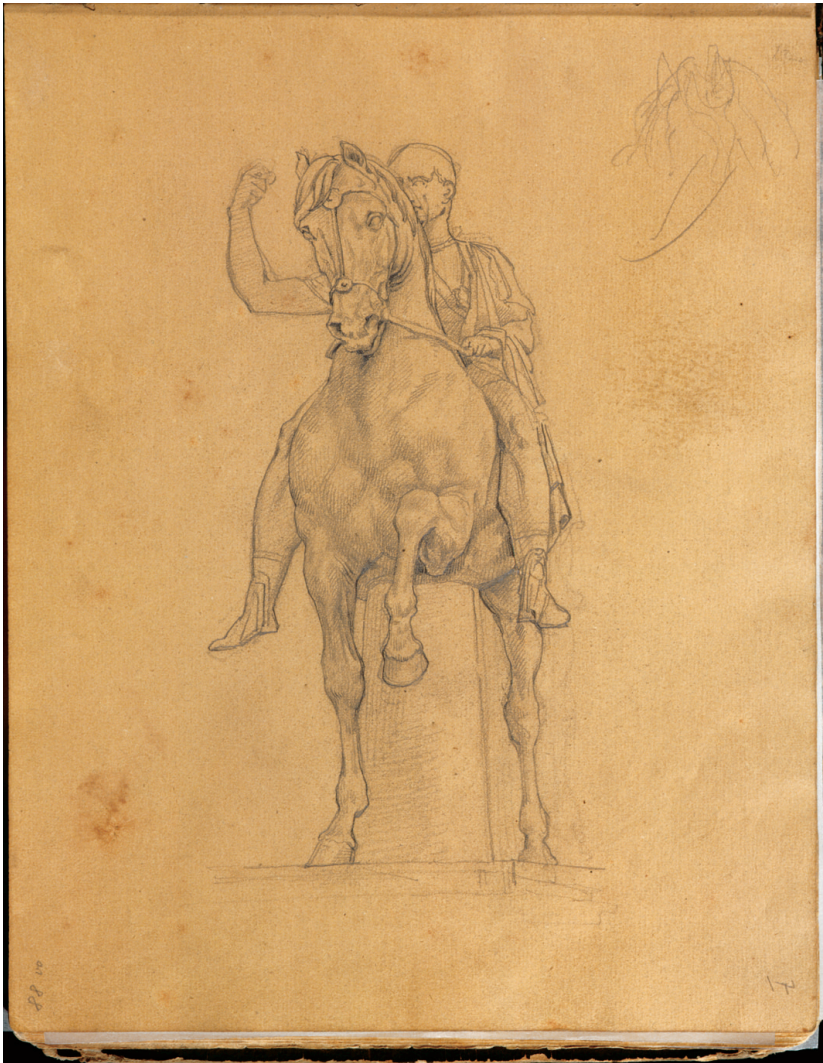
Schwarze Kreide
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «87vo»,
unten links: «9»

FOLIO 88r:

Velin. Wasserzeichen: «[28]9»

20,9 x 26,9 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «88»,
unten links: «8», sonst leer



Reiterstatue des Marcus Nonius Balbus d. Ae. in Schrägansicht, um 90° gedreht. Dies ist die letzte Darstellung dieses Bildwerks im Zürcher Skizzenbuch.⁹³⁷ Die Statue ist in einem kühnen Blickwinkel aus leichter Untersicht festgehalten, was das antike Standbild mächtig und überlegen erscheinen lässt.
Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.

FOLIO 88v:

SIK-Nr. 10 466
B 1108

Bleistift
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «88vo»,
unten links: «7»

FOLIO 89r:

Velin. Wasserzeichen: «CS» über Laubkranz
(Heawood 3248)

20,9 x 26,8 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «89»,
unten rechts: «6». Leichter Durchschlag der Sepia
von 89v, sonst leer



Zwei flüchtige Skizzen, von denen die eine zwei Frauen mit Kind und die andere einen Geistlichen nach links zeigt. Der fahrigte Duktus und die unsichere, eckige Form am männlichen Kopf wirken befremdend. Dargestellt ist hier eine Genreszene, wie Whitney festgestellt hat.⁹³⁸ Entstanden in Italien 1816–1817.

FOLIO 89v:

SIK-Nr. 10 464

Sepia

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «89vo»,
unten links: «5»



FOLIO 90r:

SIK-Nr. 10 468

Bleistift auf Velin. Kein Wasserzeichen

20,9 x 27 cm

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «90»,
unten rechts: «4»

Sechs Teile antiker Bronzerüstungen, um 180° gedreht, die Géricault im *Museo Borbonico* gesehen hat. Von oben links nach unten rechts: Griechisch-lukanischer Helm des unteritalisch-chalkidischen Typs (Abb. 107b),⁹³⁹ apulischer Pylos-Helm (Abb. 107a),⁹⁴⁰ anatomischer Brustpanzer (Abb. 108a),⁹⁴¹ darunter zwei Beinschienen (Abb. 109),⁹⁴² nochmals der gleiche Brustpanzer wie oben und dazugehöriger Rückenpanzer (Abb. 108b),⁹⁴³ alle aus dem 4. Jh. v. Chr. Géricault vereinigte abermals Antiken, deren Anordnung und zeichnerische Form eine gewisse «archäologische» Neugier erahnen lassen. Dabei handelt es sich um Funde aus Paestum, die bereits 1812 von Paolini publiziert worden waren⁹⁴⁴ Entstanden im Frühjahr 1817 in Neapel.



Abb. 107 a)



Abb. 107 b)

a) Pylos-Helm aus Paestum, 4. Jh. v. Chr.

b) Unteritalisch-chalkidischer Helm aus Paestum, 4. Jh. v. Chr.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 108 a)

a) und b) Anatomischer Brust- und Rückenpanzer aus Paestum, 4. Jh. v. Chr.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Abb. 108 b)



Abb. 109

Beinschienen aus Paestum, 4. Jh. v. Chr.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Rechter Teil einer Panoramaansicht, um 180° gedreht. Auf diesem Blatt ist die rechte Hälfte des sich über Folio 91r und 90v ausgebreiteten Panoramas zu sehen. Es zeigt eine weite Küstenlandschaft, bei der nur an den Rändern wenige topographische Elemente den Naturausschnitt rahmen. So sind auf der vorliegenden Hälfte am äusseren Bildrand eine kleine Halbinsel mit Haus und Zypressen im Bildmittelgrund und eine bergige Halbinsel im Hintergrund dargestellt. Der Horizont ist mit einer einzigen, über beide Seiten laufenden dünnen Linie angegeben, ansonsten ist der grösste Teil der Blattfläche leer. Lüthy, Bazin und Whitney lokalisieren den dargestellten Küstenstreifen ohne Begründung als «Bucht von Neapel»,⁹⁴⁵ obwohl die Häuser auf Folio 91r eher an die stereotypen, damals oft dargestellten «*fabriques du Poussin*» oder «*fabriques d'Italie*» erinnern als an irgendetwas, das auf den zahlreichen zeitgenössischen Veduten dieser Gegend zu finden ist.⁹⁴⁶

Entstanden 1816–1817 an der italienischen Westküste.

FOLIO 90v:

SIK-Nr. 10 469
B 1165

Feder in Sepia über Bleistift
Oben links von fremder Hand in Bleistift: «90vo»,
unten links: «3»



FOLIO 91r:

SIK-Nr. 10 470
B 1166

Feder in Sepia und Bleistift auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über Laubkranz (Heawood 3248)
20,9 x 26,9 cm
Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «91»,
unten rechts: «2»

Linker Teil des Panoramas von 90v und undeutliche Skizze von einem Mönchskopf nach links, um 180° gedreht. Diese Hälfte des Landschaftsausschnitts enthält wesentlich mehr Elemente als die andere Seite, aber dennoch nicht genug, um den Standort des Zeichners zu bestimmen. Am linken Blattrand ist eine Gebäudegruppe über einer felsigen Uferpartie zu sehen, im Bildhintergrund erkennt man einige wenige Hügel, welche sich dem Meere entlang ziehen.⁹⁴⁷ Entstanden 1816–1817 in Italien.



Drei figürliche Einzelstudien, davon zwei um 180° und eine um 90° gedreht, wobei links eine stehende Frau mit Kopftuch, gefolgt von einem auf einer Mauer (?) sitzenden Knaben mit breitem Hut und rechts um 90° verschoben vier Kinder, die mit einer Ziege spielen, zu sehen sind. Die beiden Einzelfiguren sind wohl nach Volkstypen gezeichnet und dürfen zu Géricaults seltenen Genreszenen gezählt werden, die Kindergruppe mit der Ziege erinnert an römische Puttenfriese. Entstanden in Italien (?) 1816–1817.

FOLIO 91v:

SIK-Nr. 10 471

Feder in Sepia

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «91vo»,
unten rechts: «1»

FOLIO 92r:

Büthen. Wasserzeichen: Wappen zwischen
zwei antithetischen Löwen (Lindt 516/517 ver-
wandt)

20,2 x 26,5

Oben rechts von fremder Hand in Bleistift: «92»,
sonst leer. Dieses Blatt ist entlang der ganzen
Blattlänge am Ansatz von Folio 92a) aufgeklebt

FOLIO 92v:

SIK-Nr. 10 472

Bleistift

Oben links von fremder Hand in Bleistift: «92vo».

In der unteren Blattmitte um 180° gedreht ebenfalls von fremder Hand⁹⁴⁸ in Bleistift: «*Skizzenbuch/ von/ Jean Louis Théodore Géricault/ von Paris/ 1791–1824*»



DECKELINNENSEITE 92a):

SIK-Nr. 10 473

Bleistift und Feder in Tinte auf Velin. Wasserzeichen: «CS» über Laubkranz
21,1 x 26,9 cm
Am rechten Blattrand zwei Verletzungen analog zur Deckelinnenseite 1a)

Diverse Schriften, um 180° gedreht. Zuerst in Bleistift von der Hand Ulrichs (?): «M Villeneuve rue de Sorbonne No 3». Darunter in dunkelbrauner Tinte (Sepia ?) von der Hand Ulrichs: «Ce Livre de croquis a appartenu au grand peintre/ français (sic) Théodore Géricault, a été acheté à la vente de ses oeuvres/ par M. Demetz amateur à Paris avec lequel j'étais alors/ lié d'amitié & qui m'en fit cadeau. Il contient surtout/ des croquis que Géricault fit pendant son voyage en Italie/ et contient aussi quelques croquis pour les figures de son tableau/ du naufrage de la Méduse, chef d'oeuvre de l'école française/ actuellement au Louvre./ J. Ulrich/ peintre de paysage/ de Zurich/ en Suisse. écrit en 1860.»

Darunter, in die äussere Ecke gedrängt, eine kleine architektonische Skizze mit Tonnengewölbe. Die Adressangabe mit dem Namen Villeneuve ist aus Géricaults Umfeld nicht bekannt.⁹⁴⁹ Ob dieser Name mit Frédéric-Auguste Demetz oder mit Johann Jakob Ulrich in einem Zusammenhang steht, konnte ebenfalls nicht bestimmt werden.⁹⁵⁰ Entstehungszeit der Skizze 1816–1819 (?), der Beischrift Ulrichs 1860.

Teil III: Zu Géricaults Motivwahl

III.1. Géricault und die Antike

«Dessiner et peindre les grands maîtres antiques. Lire et composer. – Anatomie – Antiquités – Musique – Italien. Suivre les cours d'antiquités, les mardis et samedis à deux heures. Décembre, peindre une figure chez Dorcy. Le soir, dessiner d'après l'antique et composer quelques sujets.

Janvier, aller chez M. Guérin pour peindre après nature. Février, m'occuper uniquement du style des maîtres et composer sans sortir et toujours seul.»⁹⁵¹

So lautet Géricaults oft zitierter Lehrplan, mit dem er sich wahrscheinlich auf den *Grand Prix de Rome* von 1812 vorbereiten wollte.⁹⁵² «L'antiquité» hält darin eine prominente Rolle.

Im Zürcher Skizzenbuch sind insgesamt vierundzwanzig Zeichnungen nach Antiken enthalten. Sie stellen neben den Arbeiten im Zoubaloff-Skizzenbuch die grösste zusammenhängende Gruppe mit Darstellungen von klassischen Altertümern im Œuvre Géricaults dar und verdienen deshalb besondere Beachtung. Beschränkte sich die Forschung bisher darauf, die einzelnen Bildquellen zu identifizieren und Géricaults Interpretationen antiker Themen psychologisch auszudeuten, wurde das Verhältnis des Künstlers zur griechischen und römischen Antike jedoch noch nie genauer untersucht.⁹⁵³

Kunstwerke der klassischen Antike hat Géricault möglicherweise zum ersten Mal in Form von Gipsabgüssen im Atelier von Carle Vernet gesehen. Damals war er siebzehn Jahre alt und hatte kurz zuvor das Gymnasium absolviert. Man darf vermuten, dass er aus dem Lateinunterricht die Schriften antiker Autoren kannte, auch wenn keine ihrer Werke im Nachlassinventar seiner Mutter oder in seinem eigenen aufgeführt sind.⁹⁵⁴ Besuche im *Musée Napoléon* zu jener Zeit sind ebenfalls nicht auszuschliessen, obgleich die frühesten Belege dafür erst aus seiner Studienzeit bei Guérin erhalten sind.⁹⁵⁵ Im *Musée Napoléon* waren die meisten der damals berühmtesten Skulpturen der klassischen Antike vereinigt, insbesondere die bedeutendsten Stücke aus den Sammlungen der Albani, Barberini, Borghese und des Vaticans: Die *Laocoon*-Gruppe und der *Sterbende Gallier*, der *Torso Belvedere* und der *Borghesische Fechter* waren alle zusammen mit unzähligen weiteren antiken Meisterwerken in den Sälen des (zu jener Zeit) grössten Museums der Welt zu sehen.⁹⁵⁶ Der Besuch dieses Museums sowie eine allgemeine Kenntnis antiker Kultur wird schon in seiner Jugend Bestandteil von Géricaults Erziehung und sozialem Umfeld gewesen sein.⁹⁵⁷

1810 erhielt Géricault eine *Carte de Lecteur* für das Kupferstichkabinett der *Bibliothèque impériale*, wo er Stichwerke über antike Bildwerke konsultieren konnte.⁹⁵⁸ Im November des gleichen Jahres schrieb er sich beim Historienmaler Pierre-Narcisse Guérin ein, dessen Unterricht er bis 1812 regelmässig und danach bis 1816 sporadisch besuchte.⁹⁵⁹ Guérin hatte bei Jean-Baptiste Regnault (1754–1829) studiert, war Rompreisträger und galt aufgrund mehrerer Salonerfolge als akademietreuer Garant für eine solide Ausbildung.⁹⁶⁰ In Guérins Atelier lernte Géricault unter anderen Léon Cogniet, Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy, Jean-Jacques-Nicolas de Montcimet de Musigny und Ary Scheffer kennen.⁹⁶¹ Einen Eindruck von seiner Ausbildung bei Guérin gibt der bereits zu Beginn zitierte «Lehrplan» vom November oder Dezember 1811. Darin kann man neben der Beschäftigung mit der klassischen Antike auch folgendes lesen: «aller chez M. Guérin pour peindre après nature.»⁹⁶²

Die Ausbildung bei einem anerkannten Meister war die übliche Vorstufe eines Studiums an der École des Beaux-Arts. Géricault schrieb sich dort am 5. Februar 1811 für Kurse in Anatomie und Perspektive ein.⁹⁶³ Beiden galt die Zeichnung, *le dessin*, ganz im Sinne von Vasaris *disegno* als Grundlage für Theorie und Praxis wie für alle Formen der bildenden Kunst.⁹⁶⁴ Gezeichnet wurde meist nach Gipsen antiker Skulpturen, weil damit das plastische Erfassen mit Hell-Dunkelabstufungen geübt und zugleich das spätere Naturstudium vorbereitet werden konnte. Die Mehransichtigkeit antiker Skulpturen entsprach den natürlichen Vorgaben beim Aktzeichnen, also beim Umgang mit der menschlichen Anatomie. Darüber hinaus sollte das Arbeiten mit Gipsabgüssen nicht nur ein Verständnis für den organischen Körperaufbau vermitteln, sondern auch das Auge des Schülers für das antike Schönheitsideal und die besonderen Proportionsverhältnisse antiker Skulpturen schulen. «Es ist leichter, die Schönheit griechischer Statuen zu entdecken als die Schönheit der Natur [. . .] Ihre Nachahmung wird uns lehren, verständig zu werden, ohne Zeit zu verlieren» lautete Winckelmanns Devise, welcher der Unterricht an den meisten Akademien Europas folgte.⁹⁶⁵ Unlängst haben unter anderen Richard J. Campbell und Abigail Salomon-Godeau darauf hingewiesen, wie im Klassizismus neue, an der klassischen Antike orientierte Werte und ein verändertes, auf Erhabenheit und Idealität abzielendes Menschenbild das Naturstudium beeinflussten.⁹⁶⁶ Die Antikenkopie bekam insofern eine neue Bedeutung, als sie nicht nur ein neues stilistisches Ideal anstrebte, welches sich in der Konturlinie festschrieb, sondern auch indem sie einen eng definierten Spielraum für Inhalt und Form vorgab, der in friesartigen Kompositionen klassische Themen in antikischer Gewandung vorsah. Diesen sollte auch Géricault berücksichtigen, als er bei Guérin in der Lehre war.

Ein Teil des *Zoubaloff-Skizzenbuches* im Louvre, der generell um 1812 und folglich in Géricaults Studienzeit bei Guérin datiert wird, enthält unter anderem zahlreiche Kopien nach Anti-

ken und nach Stichwerken mit antikisierenden Szenen von Charles Normand (1765–1840), John Flaxman (1755–1826) und Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson.⁹⁶⁷ Von den Antiken scheinen nur wenige nach Gipsen entstanden zu sein, wie etwa der Kopf des *Herkules Farnese* auf Folio 33 (Abb. 110)⁹⁶⁸ oder die Studien nach *Cicero*- und *Caracalla*-Büsten auf Folio 27 (Abb. 111)⁹⁶⁹. Obschon der damals einundzwanzigjährige Géricault einige dieser Motive von den Originalen im *Musée Napoléon* hätte kopieren können,⁹⁷⁰ vermittelt das aus seiner Frühzeit überlieferte Material einen anderen Eindruck. Offenbar war ihm nicht daran gelegen, eine Abbildsammlung beispielhafter Bildwerke zusammenzustellen, wie man das von Ingres, Picot oder Degas (1834–1917) kennt,⁹⁷¹ sondern er suchte in seiner Annäherung an die Antike pragmatische Lösungen. So verliess er sich primär auf zweidimensionale Vorlagen, die ihm den gewünschten Gegenstand bereits in Umrissen lieferten – und damit in der beabsichtigten, zu kopierenden Form. Seine Auswahl ist einerseits auf das Registrieren einfacher Bewegungsabläufe ausgerichtet, wie bei der *Pasquino-Gruppe* und dem *Raub der Europa* auf Folio 31⁹⁷² oder bei den Tanzenden von der *Borghese-Vase* auf Folio 32,⁹⁷³ andererseits gilt sie dem Studium komplexer, mehrfiguriger Kompositionen, wie beim Sarkophagrelief auf Folio 35 (Abb. 112).⁹⁷⁴ Die in Bleistift angelegten Zeichnungen sind mit Feder und Lavis überarbeitet und wirken zuweilen steif und «schülerhaft». Im *Zoubaloff-Skizzenbuch* war Géricaults Interesse anscheinend auf die Platzierung einer Figur, auf die Umsetzung von Proportionen und Kompositionsschemen und auf den Ausdruck fest kodierter Vorgaben ausgerichtet. Damit reflektieren diese Zeichnungen Übungen, denen sich der junge Student zu unterziehen hatte; man wird darin aber kaum eine genuine Bewunderung für antike Kunst entdecken.

Im Herbst 1811 wurde Géricault wegen fleghaften Benehmens im *Musée Napoléon* mit einem provisorischen Besuchsverbot aus dem Louvre verwiesen. Im darauffolgenden Mai griff er in der *Grande Galerie* einen Studenten an und widersetzte sich mit Körpergewalt dem Wachpersonal, worauf ihm der Besuch im *Musée Napoléon* für immer untersagt wurde.⁹⁷⁵ Der Zwischenfall muss für Guérin ausserordentlich peinlich gewesen sein, weil er als Lehrer Géricaults die Verantwortung für dessen Benehmen zu tragen hatte. Dieses Verbot könnte die Ursache dafür gewesen sein, dass Géricault zwischen 1812 und seinem Italienaufenthalt kaum mehr Altmeister kopiert und Antiken nur nach Stichwerken gezeichnet hat. Andererseits darf man nicht vergessen, dass das Kopieren nach Graphikvorlagen seit jeher ein integraler Bestandteil der künstlerischen Weiterbildung war.⁹⁷⁶ So sind auch von Delacroix zahlreiche Altmeisterkopien bekannt, die nur nach Reproduktionsstichen entstanden sind,⁹⁷⁷ während selbst Edgar Degas, für den das Kopieren im Louvre eine besondere Bedeutung hatte, in seinen jungen Jahren Altmeister ebenfalls wiederholt nach Graphiken abgezeichnet hat.⁹⁷⁸ Deshalb ist Géricaults Gewohnheit, Antiken für Studienzwecke von Drucken abzuzeichnen, nichts Aussergewöhnliches.⁹⁷⁹ Etwas später entstandene Arbeiten bestätigen dies: zehn lavierte Federzeichnungen nach Wicar et Mongez' *Galerie de Florence*, einem vierbändigen Tafelwerk, das zwischen 1787 und 1807 erschienen ist und berühmte Werke der Uffizien und des Palazzo Pitti in aufwendigen Radierungen reproduziert.⁹⁸⁰ Géricault hat daraus Illustrationen nach antiken (oder vermeintlich antiken) Gemmen kopiert. Als Beispiel sei hierfür jenes Blatt genannt, das ein *Bacchanale* darstellt (Abb. 113 a und b).⁹⁸¹ Auch hier hat er, wie bereits im *Zoubaloff-Skizzenbuch*, über einer Bleistiftvorzeichnung mit der Feder Konturen und Einzelheiten gesetzt und mit starken Lavis versucht, die Plastizität der Vorlage umzusetzen. Das Resultat wirkt hart, teilweise unpräzise und wenig lebendig. Géricault hat sich zwar seinem Muster genähert, aber keine genaue Kopie geschaffen. Seine Absicht war Lernen durch Übung, Studium und Imitation, nicht aber das Schaffen einer Reproduktion – und schon gar nicht die künstlerische Umsetzung einer Vorlage durch Interpretation. Mit dieser Nachzeichnung wollte er üben, wie das kompositorische Problem friesartiger Figurenreihen zu lösen sei und wie der «skulpturale» Effekte erzielt werden kann.

Das Gleiche beabsichtigte Géricault auch auf der Rückseite dieses Blattes, wo er *La Conspiration de Catilina* von Jean-Guillaume Moitte (1746–1810) nach einer Aquatinta-Radierung von Jean-François Janinet (1752–1813) skizzierte (Abb. 114 a und b). Obwohl er die Arbeit bald verwarf und die Vorzeichnung mit dunklen Lavis überdeckte, ist sein Ziel erkennbar geblieben.⁹⁸² Er interessierte sich hier ebenfalls für den «skulpturalen» Hell-Dunkeleffekt, den Moittes *Fond-noir*-Zeichnung anbot. Die friesähnlichen, breitformatigen *Fond-noir*-Kompositionen von Moitte, welche antikisierende Themen in Grisaille-Technik auf dunklem Grund darstellen, erfreuten sich seinerzeit grosser Beliebtheit und fanden durch Reproduktionsgraphiken weite Verbreitung.⁹⁸³

Sie sind ein weiteres Beispiel für Géricaults Verhältnis zur «Antike», das eigentlich nur in Interpretationen und Adaptionen dritter – und damit nur indirekt und vermittelt bestand. Die unmittelbare Konfrontation mit Werken des klassischen Altertums war in seiner Studienzeit auf ein Minimum beschränkt und verursachte in seinen frühen, «klassizistischen» Federzeichnungen einen ganz bestimmten Stil, den Eitner folgendermassen beschreibt:

«The graphic eccentricities that make their first appearance in the pages of the Zoubaloff sketchbook and other exercises of about 1815 are distortions of neoclassical linearism. They combine, in an unstable mixture, something of Flaxman's abstraction with a touch of Guérin's melodrama. [. . .] Géricault's most startling works in this manner are some twenty drawings that deal with cruelty or lust. [. . .] In them, Géricault's 'antique manner' reaches its shrill extre-



Abb. 110
Théodore Géricault
Folio 33 aus dem Zoubaloff-Skizzenbuch, 1812
Feder und Lavis über Bleistift, 14,3 x 19,0 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 111
Théodore Géricault
Folio 27 aus dem Zoubaloff-Skizzenbuch, 1812
Feder und Lavis über Bleistift, 14,3 x 19,0 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 112
Théodore Géricault
Folio 35 aus dem Zoubaloff-Skizzenbuch, 1812
Feder und Lavis über Bleistift, 14,3 x 19,0 cm
Paris, Musée du Louvre



Abb. 113a)
Théodore Géricault
Bacchanale, um 1814
Feder, Lavis und Aquarell über Bleistift, 18,5 x 25,7 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts



Abb. 113b)
Wicar et Mogeze
Gemme mit Bacchanale, 1789
Kupferstich
Paris, Bibliothèque Nationale

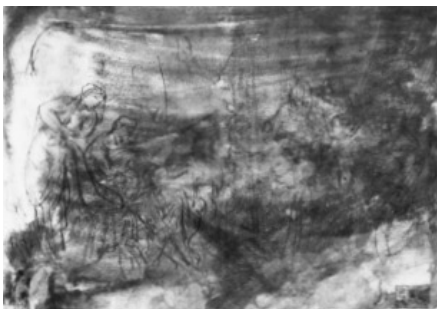


Abb. 114a)
Théodore Géricault
La Conspiration de Catilina, um 1814
Bleistift, mit Lavis überdeckt, 18,5 x 25,7 cm
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

me. It appears here as a stubbornly personal manifestation despite all its borrowings from the past, and provides his independence from the aesthetics of neoclassicism. The fact that he took some of his subjects and most of his stylistic devices from sources that also served the disciples of David's School only makes the more evident how brusquely he violated that School's decorum and flouted its notions of purity and ideality.⁹⁸⁴

Bei den von Eitner angesprochenen Zeichnungen ist allerdings das Gegenteil zu seiner Behauptung, Géricault zeige in seinen frühen Arbeiten eine Abkehr von der klassizistischen Doktrin, ersichtlich. Der Künstler bemühte sich während des Studiums sehr wohl darum, das Handwerk, die Regeln und die Tricks der erfolgreichen klassizistischen Meister zu erlernen. Infolgedessen hat er immer wieder antikisierende Themen bearbeitet und nach Graphiken kopiert. Freilich entstanden dabei auffällige, in motivischer Hinsicht eigenwillige Zeichnungen mit «antikisierendem» Inhalt, doch lässt sich ihr Stil ebenfalls auf die konventionellen zeitgenössischen Vorbilder zurückführen. Hier wären etwa die zehn gouachierten Federzeichnungen auf bläulichem Papier zu nennen, welche erotische Szenen darstellen (Abb. 115 a und b).⁹⁸⁵ Eitner und nach ihm Whitney datieren sie mit Recht vor Géricaults Italienaufenthalt,⁹⁸⁶ Bazin, Michel und Laveissière hingegen sehen sie als zusammen mit den römischen Zeichnungen 1817 entstanden.⁹⁸⁷ Diese sind jedoch viel weicher im Ausdruck, sind in schwarzer Kreide über detaillierten Bleistiftvorzeichnungen auf dunkelbraunen Papieren ausgeführt und mit deckender Gouache gehöht. Lediglich die *Leda* (Abb. 119)⁹⁸⁸ und die *Hirschjagd*⁹⁸⁹ sind mit Aquarellfarben und gräulichen Lavis leicht verstärkt, bei den anderen Arbeiten dieser Gruppe (Abb. 26–28) sind hingegen die Lavis sorgfältig aufgetragen, lasierend und unauffällig. Ganz anders ist dagegen der Charakter der erotischen, «antikisierenden» Zeichnungen auf blauen Papieren: sie sind in kantigen, raschen Federstrichen über grobe Bleistiftskizzen ausgeführt, die Gouache ist teils verdünnt, teils deckend aufgetragen, die Lavis sind dunkelgrau, grob und flüchtig. Damit drückte Géricault eine impulsive Heftigkeit aus, die in ihrer Härte den Schülerarbeiten im *Zoubaloff-Skizzenbuch* und den Kopien nach Wicar et Mogeze ungemein näher steht als den harmonischen, gereiften Zeichnungen aus Rom. Deshalb belegen diese frühen Werke ebenfalls Géricaults Bemühen um das seinerzeit gängige Antikenbild. Technik und Ausdruck nähern sich darin konventionellen Vorstellungen, wie er sie an den Beispielen von Moitte und Guérin erlernte.⁹⁹⁰

Vergleichbar sind wohl sechzehn Pausen, die Géricault nach dem *Cuirassier Blessé* geschaffen hat und dazu Johann Martin Wagners und Ferdinand Ruschweyhs *Bassorilievi Antichi della Grecia* . . . , jenen Kupferstichen, die 1814 die Reliefs vom Tempel des Apollon Epikourios in Bassai Phigalia verbreiteten, als Vorlage verwendete.⁹⁹¹ Das späte Datum der Pausen überrascht, denn einem fortgeschrittenen Künstler von Géricaults Format, der bereits zwei Salonerfolge zu verzeichnen hatte, möchte man keine Studienarbeiten dieser Art mehr zutrauen. Zudem scheint das Pausen den landläufigen Vorstellungen von kreativer Originalität zu widersprechen. Betrachtet man aber diese Pausen nicht als Zeugnis eines Unvermögens oder schöpferischer Trägheit, sondern als Beleg für Géricaults Lerneifer während seiner frühen künstlerischen Entwicklung, so entpuppt er sich nicht als Autodidakt und schon gar nicht als Rebell gegen das akademische Regime, wie die traditionelle Géricault-Historiographie immer wieder behauptet, sondern als ambitionierter Schüler Guérins, der zwischendurch zwar für Ärger und Aufregung sorgte, aber im grossen und ganzen den Sinn einer soliden Ausbildung einsah. Das geht auch aus einer seiner spärlichen Aussagen zur Kunst hervor: «J'ai toujours pensé qu'une bonne éducation devait être une base indispensable pour toutes les professions, et qu'elle seule pouvait assurer une véritable distinction dans quelque carrière que l'on embrassât. Elle sert à mûrir l'esprit et le rend plus capable, en éclairant, de bien discerner le but vers lequel il doit tendre.»⁹⁹²

Daraus ergibt sich, dass Géricaults prägende Auseinandersetzung mit dem klassischen Altertum innerhalb eines künstlerischen Klimas stattfand, das im Nebel imperialer Vorstellungen mehr den Arbeiten von Jacques-Louis David und Percier & Fontaine zu verdanken hatte als denen von Pheidias, Iktinos und Kallikrates (alle 5. Jh. v. Chr.). Das Pantheon antiker Schönheit wurde durch die Augen Winckelmanns, Vivant-Denons und Quatremère de Quincy gesehen und sein malerisches Äquivalent in David und dessen Nachfolge erkannt. Die vom Zeitgeschmack definierten Vorstellungen von der Antike prägten aber Géricaults Umfeld und Ausbildung derart, dass sein persönliches Antikenverständnis vor 1816 weitgehend konventionell war und lediglich den westlichen Kanon klassischer, idealer Werte berücksichtigte;⁹⁹³ zudem blieb es weitgehend pragmatisch. Die Reise über die Alpen sollte dies aber ändern.

In Italien begegnete Géricault den klassischen Altertümern in einer überwältigenden Fülle, an ihrem angestammten Platz, am Ort und im Klima ihrer Schöpfung – kurz: in einem gänzlich neuen Kontext. Er kannte zwar viele der Bildwerke und Monumente bereits von seinen Besuchen im *Musée Napoléon*, zum Teil auch durch Reproduktionsgraphik und Gipse, doch die physische Schönheit der Originale an ihrem ursprünglichen Standort zusammen mit den damit assoziierten historischen Verbindungen verliehen ihnen eine unwiderstehliche Ausstrahlung.

Im Zürcher Skizzenbuch schuf Géricault vierundzwanzig Zeichnungen nach insgesamt neununddreissig Antiken, wovon er einige, wie zum Beispiel die beiden *Balbi*, wiederholt hat. Im Vergleich dazu zeichnete er nur fünfzehn Kopien nach Alten Meistern. Bei seinen Studien ging er analytisch vor und kopierte antike Stücke von verschiedenen Seiten; so zum Beispiel den *Torso Belvedere* (Folio 3), die *Testa Carafa* (Folio 34 und 35) und wiederum die beiden *Balbi* (Folios

24r, 83v, 85v, 87v, 88v). Bereits im *Zoubaloff-Skizzenbuch* hatte er eine Porträtbüste Caracallas aus drei verschiedenen Blickwinkeln nebeneinander gesetzt (Abb. 111), doch nun, in Rom und Neapel, erlangten Géricaults Antikenkopien eine neue Qualität. Erstens sind sie nur mit Bleistift gezeichnet und nicht mehr mit korrigierenden Federstrichen und verdeckenden Lavis überarbeitet. Zweitens sind sie nicht mehr nach zweidimensionalen, durch den Zeitgeschmack «gefilterten» Interpretationen entstanden, sondern vor den Originalen an Ort und Stelle. Drittens bewirkte die Wahl des Zeichenmittels, dass Géricault die Antiken vorsichtiger, präziser und mit einer gesteigerten Intensität wiedergab, was dazu führte, dass diese Werke, im Gegensatz zu den gestellten Schüleraufgaben, oftmals ein starkes persönliches Interesse zeigen. Dieses erkennt man auch daran, dass er in der Regel nicht kanonische Meisterwerke kopierte, sondern zum Teil unscheinbare Relieffragmente und bescheidene Torsi. Der *Apollo Belvedere* und die *Dioskuren* vom Quirinal interessierten ihn nicht, wohl aber unauffällige Antiken im *Museo Chiaramonti* (Folios 3, 5 und 43). Ihre Anordnung im Zürcher Skizzenbuch lässt vermuten, dass Géricault die Vatikanischen Sammlungen mehrere Male besucht hat, und zwar, wie bereits angedeutet, vor und nach dem Aufenthalt in Neapel.

Unter den Zeichnungen aus Neapel fällt auf, dass Géricault von den antiken Pferdedarstellungen besonders beeindruckt war, wie die beiden *Balbi* (Fos. 24r, 83v, 85v, 87v, 88v) und die *Testa Carafa* (Fos. 34–35) bezeugen. In ihnen fand Géricault das Pferd, wie er es verstand und darzustellen pflegte: lebensnah, voller Temperament und bis zum letzten Nerv in seiner Empfindsamkeit erfasst. Genau deshalb zeichnete er nicht weniger geglückte, zum Teil stilisierte Pferdedarstellungen, auch wenn diese, wie zum Beispiel die Reiterstatue des *Marc Aurel* auf dem Capitol, viel berühmter waren als die von ihm tatsächlich kopierten Stücke. Ferner übersah er stark restaurierte, künstlerisch wenig befriedigende Skulpturen wie zum Beispiel das lebensgrosse Bronzepferd aus Herculanaeum.⁹⁹⁴ Von den *Balbi* war er aber derart beeindruckt, dass er noch nach seiner Rückkehr Montford davon berichten sollte.⁹⁹⁵

Neben den genannten Antiken zeichnete er grossgriechische Rüstungen (Folio 90r) und Köpfe von griechischen Vasenbildern (Folios 22r und 23r). Bei einigen erfasste er präzise den Stil des betreffenden Vasenmalers, wie etwa beim Apollon des Python (4. Jh. v. Chr.), andere verformte er zuweilen bis zur Unkenntlichkeit zu klassizistischen «Einheitsprofilen». Daraus wird eine Heterogenität ersichtlich, die in den Altmeisterkopien ebenfalls auftritt und vielleicht von Stimmungslage, Zeitaufwand und Interesse abhing. Vergleichbare Qualitätsschwankungen sind auf den drei Blättern aus Paestum (Folios 48, 49 und 50) sichtbar.

Generell lassen die Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch ein gesteigertes Interesse an der klassischen Antike erkennen, ja man gewinnt den Eindruck, Géricaults Begegnung mit römischen und griechischen Altertümern sei in Italien direkter, intensiver und persönlicher geworden. Während seine Zeichnungen im *Zoubaloff-Skizzenbuch* die Intention des akademischen Lernens verraten, zeigt das Zürcher Skizzenbuch einen individuellen Querschnitt seiner Museumsbesuche. Es ist dadurch zu einer *aide-mémoire* geworden, zu einem Spiegel seines ureigenen Kunstwollens und seiner persönlichen Selektion. In Rom und Neapel hat Géricault Antiken nicht mehr als Vorbilder gesehen, die er zu imitieren hatte wie während seiner Studienzeit, sondern hat in ihnen künstlerische Leistungen erkannt, die ihm als Ausgangspunkt für eigene Schöpfungen dienen konnten. Deshalb hat er nur selten kopierte Antiken in seine eigenen Bildfindungen übertragen. Ein Beispiel dafür wäre etwa der Kalbsträger vom Dionysos-Sarkophag im *Museo Borbonico* (Folio 44), den Géricault wörtlich in seinem *Sacrifice Antique* (Abb. 99)⁹⁹⁶ zitierte. Häufiger sind indessen die bereits angesprochenen bildmässigen Adaptionen antiker Motive. Es sind dies gouachierte Zeichnungen auf braunen Papieren: Leda-Darstellungen und Nymphen (Abb. 26, 119),⁹⁹⁷ die Géricault von Pompejanischen Wandmalereien, antiken Gemmen und Reliefs kannte,⁹⁹⁸ der *trunkene Sylen*, der ihm möglicherweise auf einem Dionysos-Sarkophag begegnet war,⁹⁹⁹ oder die *Butteri Romani* (Abb. 20),¹⁰⁰⁰ denen offensichtlich mehrere antike Darstellungen von Reitern und Stieren Modell gestanden haben. Es sind eigenwillige Synthesen aus traditionellen Motiven und innovativer Formgebung, die den Wandel von Géricaults Antikenverständnis in Italien illustrieren. Während er in seiner Ausbildungszeit klassische Antiken als Schablonen zu Übungszwecken nutzte, wurden sie in Rom und Neapel zur Grundlage befreiender Ausdruckskraft. Er oszillierte schliesslich zwischen tradierten Werten und seinem individuellen Formgefühl und überwindete damit den orthodoxen Klassizismus Davids. Seine intensive Beschäftigung mit den Werken der klassischen Antike, sein Sinn für das Besondere und seine einzigartige Fähigkeit, dieses kraftvoll umzusetzen, hinterliessen ihre Spuren im Zürcher Skizzenbuch, ihren Niederschlag fanden sie aber auch weit darüber hinaus.

III.2. Géricault und die alten Meister

Géricaults Auseinandersetzung mit Werken der Renaissance und des Barocks fand in der Literatur mehr Beachtung als jene mit der klassischen Antike. Die Anekdoten und *Bon-mots* über den «*Cuisinier de Rubens*»¹⁰⁰¹ wurden in diesem Zusammenhang wiederholt genannt, Géricaults Interesse am Malerischen bewusst hervorgehoben.¹⁰⁰² Im Nachlassinventar des Künstlers sind fünfundfünfzig gemalte Kopien nach alten Meistern aufgeführt, und in der darauffolgenden Auktion wurden sogar deren über sechzig angeboten.¹⁰⁰³ Clément kannte davon zweiunddreissig¹⁰⁰⁴. Im Laufe der Zeit wurden über sechzig solcher «Kopien» dem Künstler zugeschrieben, wovon heute lediglich sechzehn unumstritten sind.¹⁰⁰⁵ Diese zeigen ganz deutlich, dass sie vor



114b)

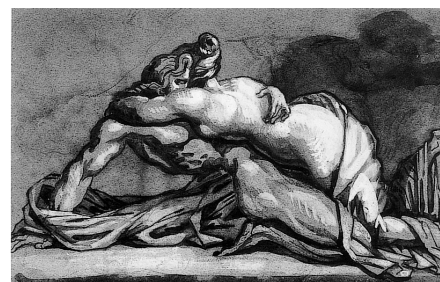
Jean-François Janinet nach

Jean-Guillaume Moitte

La Conspiration de Catilina, 1792

Aquatinta-Radierung

Zürich, Graphische Sammlung der ETH



135 *L'étreinte* (v^e du n^o 90), Musée du Louvre.

Abb. 115

Théodore Géricault

a) recto: *Couple enlacé L'étreinte*, um 1814

b) verso: *Satyr et Nympe*, um 1814

Feder, Lavis und Gouache über Bleistift auf blauem Velin, 13,5 x 31,3 cm

Paris, Musée du Louvre

den Originalen im *Musée Napoléon* und in drei Fällen in Rom gemalt wurden.¹⁰⁰⁶

Im Gegensatz zum Antikenstudium hat Géricault Werke alter Meister nur selten nach Reproduktionsgraphiken kopiert. So sind im *Zoubaloff-Skizzenbuch* wenige Zeichnungen nach Poussin-Gemälden enthalten, die der Künstler aus Landons *Vie et œuvre de Poussin* übernommen hat,¹⁰⁰⁷ und einzelne Figuren nach Raffael.¹⁰⁰⁸ Nach Wicar & Mongez' *Galerie de Florence* hat er bloss die *Venere, Satyr et due amorette* von Annibale Caracci und *Il sogno di Gesù* aus dem Umkreis von Cristofano Allori (1577–1621) kopiert.¹⁰⁰⁹ Zu ergänzen wären noch zwei Blätter nach Jonas Suyderhoef's Kupferstich von Rubens «*kleinem jüngsten Gericht*», die laut Eitner erst während den Vorbereitungen zum *Radeau de la Méduse* entstanden sind.¹⁰¹⁰ Im Übrigen sind im zeichnerischen Schaffen Géricaults keine bedeutenden Werke erhalten, bei denen Altmeister nach graphischen Vorlagen kopiert wurden. Was also ein wichtiger Bestandteil im Antikenstudium gewesen war, lässt sich für seinen Umgang mit alten Meistern nicht nachweisen. Das führt zu der Vermutung, dass Géricault deren Werke hauptsächlich in der malerischen Annäherung studiert hat, während er dem klassischen Altertum zeichnend begegnete. Die Auswahl der kopierten Meister, wie sie sich durch das Nachlassinventar und die Auktion von 1824 eruieren lässt, und die überlieferten, gesicherten Arbeiten, scheinen dies ebenfalls zu bestätigen. In Géricaults Nachlass werden Kopien nach Rubens, Tizian und Van Dyck je dreimal, solche nach Veronese, Raffael, Rembrandt und Schidone je zweimal, und jene nach Rigaud, Poussin, Snyders, Weenix, Salvatore Rosa, Caravaggio, Mola und Lesueur je einmal genannt.¹⁰¹¹ Im Auktionskatalog der *Vente de feu* sind zusätzlich noch Kopien nach Velazquez, Carel Fabrizius, Ruysdael, Guido Reni, Spada, Zurbaran, Van Oost, Jouvenet, Baron Gros, David und Carle Ver-net aufgelistet.¹⁰¹² Daraus ergibt sich ein ausgesprochen heterogenes Bild, das sich einerseits aus betont malerischen Vorbildern wie Velazquez, Tizian, Veronese, Rubens und Van Dyck zusammensetzt, andererseits eher Künstler berücksichtigt, denen man eine «lineare» Qualität beimisst wie Rigaud, Poussin und Raffael. Kopien nach mittelalterlichen Kunstwerken sind keine bekannt. Dass nun die Forschung hauptsächlich Géricaults malerische Vorbilder wahrgenommen hat, mag zum einen damit zusammenhängen, dass seine Kopien davon qualitativ stärker sind als jene «linearer» Werke. Zum andern war sicherlich auch die Vorstellung massgebend, wonach malerische Tendenzen «progressive» Künstler eher inspirierten als «lineare». So wurde vermutlich Tizians Grablegung im Louvre häufiger von fortschrittlichen Malern kopiert als jene von Raffael in der Villa Borghese.¹⁰¹³ Daraus könnte nun leicht der Eindruck entstehen, dass das Schaffen Tizians für «progressive» Künstler attraktiver war als jenes von Raffael. Das trifft aber kaum zu,¹⁰¹⁴ und es gibt zudem auch rein praktische Gründe für diese numerischen Unterschiede: Raffaels Grablegung aus der Sammlung Borghese war (und ist) nicht so leicht zugänglich wie jene Tizians, die seit ihrem Eingang ins *Musée Napoléon* programmhaften Status erlangte. Deshalb darf man Géricaults Auswahl seiner Vorbilder nicht einfach in «malerische» und «anti-malerische», das heisst akademische Tendenzen aufteilen, denn sie war von einer Vielzahl unterschiedlichster, nicht immer künstlerischer Einflüsse abhängig. Man wird aber in der Annahme nicht fehlgehen, dass Géricaults Altmeisterkopien primär von drei Faktoren bestimmt wurden: von seinem Lehrplan, von der formalen, visuellen Anziehungskraft der Originale, und davon, ob diese leicht zugänglich waren.

In Italien gestaltete sich Géricaults Studium alter Meister anders. Von dort sind drei Ölstudien auf *papier marouflé* und fünfzehn Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch erhalten, die Werke alter Meister darstellen. Die gemalten Werke sind die *Grablegung* nach Raffael,¹⁰¹⁵ die Wasserträgerin nach Raffels *Borgobrand*,¹⁰¹⁶ und die kämpfenden Reiter nach Giulio Romanos *Schlacht an der Milvinischen Brücke*.¹⁰¹⁷ Die Arbeiten im Zürcher Skizzenbuch sind die folgenden: das *Bildnis von Cardinal Giulio de Medici* nach Raffael (Folio 12r), *Corpus Domini* nach einer Statue aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert (Folio 15r), *La Madonna del divino Amore*, die damals Raffael zugeschrieben wurde (Folio 18r), der *Prophet Elias* nach Bellinis *Transfiguration* (Folio 19r), die *Bridgewater-Madonna* nach Raffael (Folio 20r), *Gian Galeazzo Sanvitale* nach Parmigianino (Folio 21r), die *Pietà* nach Annibale Carracci (Folio 32r), die *Madonna col Bambino* nach Jacopo Zanguidi (Folio 36r), das *Bildnis eines Bärtigen*, das damals Raffael zugeschrieben wurde (Folios 39v und 42v), die *Madonna col Bambino e S. Giovannino* nach Andrea del Sarto (Folio 40r), die *Pietà per Vittoria Colonna* nach Marcello Venusti (Folio 41r), die Wasserträgerin nach *Cristo e la Samaritana* aus dem Umkreis von Garofalo (Folio 42r), die *Leda col Signo* aus dem Leonardo-Umkreis (Folio 45v), und die Kinderfigur nach Schedonis *La Carità* (Folio 86v). Zusätzlich sind fünf Zeichnungen nach Michelangelo-Skulpturen erhalten,¹⁰¹⁸ und eine Pause von Alexandre Collin aus dem sogenannten Kallmann-Skizzenbuch, die eine Figur nach Raffael darstellt.¹⁰¹⁹ Die überlieferten Werke liessen Whitney mit Recht vermuten, dass Géricault in Italien noch weitere, inzwischen verlorene Kopien geschaffen hat,¹⁰²⁰ schliesslich sind noch einige bei Clément aufgeführte Arbeiten seither nicht wieder aufgetaucht.¹⁰²¹ Auch Géricaults Notiz im Zürcher Skizzenbuch auf Folio 1r lässt solche Werke oder zumindest die Absicht, sie zu schaffen, vermuten: «*jugement dernier de Michel-Ange – [. . .]/ bataille de Constantin de Raphaël – [. . .] Ecole d'Athènes/ la galatée de Raphaël/ [. . .]/ Vatican/ Chapelle Sixtine [. . .]*»¹⁰²² Vorerst muss aber das erhaltene Material genügen.

Unter den Altmeisterkopien, die während Géricaults Italienaufenthalt entstanden sind, fallen zwei Gruppen auf: die Arbeiten nach Raffael oder nach vermeintlichen Raffaels und jene nach Michelangelo. Zur ersten gehören die *Bridgewater-Madonna* und die *Madonna del divino*

Amore, das *Bildnis Giulio de Medicis* und jenes des heute verschollenen Bärtigen, sowie die Wasserträgerin aus dem *Borgobrand* im Vatican und die *Grablegung* in der Villa Borghese. Sie illustrieren Géricaults Wunsch und konzentrierte Anstrengung, die eleganten Posen Raphaels zu meistern und die Anziehungskraft seiner Werke durch den Kopiervorgang zu ergründen. Sie sind nicht Studienmaterial für eine beabsichtigte Arbeit, wie man das von Delacroix oder Rubens kennt,¹⁰²³ sondern persönliche, nicht zweckgebundene Aufzeichnungen eigener Interessen. In ihnen verrät sich abermals Géricaults Haltung gegenüber der klassizistischen Tradition, denn er akzeptierte wie seine Zeitgenossen durchaus die etablierten, akademischen Werte, verliess sich auf deren Vorbilder und konnte – oder wollte – sich nicht völlig von ihren stereotypen Formeln lösen. Freilich findet man in seinem Œuvre weder in der Bildnismalerei noch in seinen grossen Kompositionen eine direkte Übernahme von raffaelesken Elementen, wie dies Sarah Lichtenstein für Delacroix' Dekorationen nachweisen konnte,¹⁰²⁴ doch erhielt Géricaults Nachlass zahlreiche Reproduktionsgraphiken nach Raffael und ein Tafelwerk mit dem Titel «*La sacra genesi figurata da Raffael d' Urbino*».¹⁰²⁵ Zudem zeigt sich im Zürcher Skizzenbuch Géricaults gereiftes Interesse an der idealisierenden Naturdarstellung des Renaissance-Meisters, an dessen Fähigkeit, Empfindungen umzusetzen, und an dessen klassischem Formenschatz.

Vergleichbare Tendenzen verraten gleichermassen die Zeichnungen nach Michelangelo: *La Vergine*, *La Notte*, *il Giorno* und die *Aurora* in der Sakristei von San Lorenzo, sowie der *Moses* in San Pietro in Vincoli. Während sich in der sorgfältigen Ausführung der Zeichnungen nach Raffael der aufmerksame, prinzipientreue Klassizist verrät, zeigen die Studien nach Michelangelo eine verstärkte Tendenz zur unabhängigen, freien, geradezu impulsiven Interpretation. Clément berichtet, dass Géricault vor den Werken des Florentiners gezittert habe,¹⁰²⁶ doch mochte er auch keinen nachhaltigen Einfluss auf Géricaults Œuvre erkennen.¹⁰²⁷ Gleichwohl demonstrieren diese Blätter, wie souverän der Künstler das «Michelangeleske» der Modelle aufs Papier bannen konnte. Vor allem die rhythmische Situierung der Figuren auf der Blattfläche zusammen mit dem *non-finito* und den heftigen, impulsiv gesetzten Federstrichen evozieren die suchende Arbeitsweise des Renaissance-Giganten.¹⁰²⁸ Sie sind sowohl integraler Bestandteil von Géricaults Annäherung als auch Zeugnis einer unmittelbaren, erregenden Konfrontation. Die hier augenfällige Präsenz und Ausdruckskraft hat er aber nicht immer erreicht. So wirkt im Vergleich dazu seine Skizze nach der Moses-Statue¹⁰²⁹ schwächlich und verrät so ein mittelmässiges Interesse. Ähnliche Qualitätsschwankungen wurden bereits bei den Antikenkopien festgestellt und sind im Zürcher Skizzenbuch ebenfalls bei Zeichnungen nach Gemälden nachweisbar.

Auffällig ist an den Altmeisterkopien im Zürcher Skizzenbuch, dass sie die Vorbilder nur fragmentarisch wiedergeben. Im Gegensatz zu Ingres oder Degas kopierte Géricault die entsprechenden Gemälde nie vollständig.¹⁰³⁰ Manchmal übernahm er bloss eine Figur oder einen Kopf aus der Vorlage, denn auch hier wie bei den Antiken und Michelangelo-Skulpturen genügte ihm das Fragmentarische. Er war nicht am fleissigen Nachahmen eines vorbildlichen Meisterwerks interessiert, sondern am Erfassen dessen, was ihm persönlich daran wesentlich und charakteristisch erschien. So hat er von Parmigianinos *Galeazzo San Vitale* (Folio 21) (**Abb. 78**) nur Gesicht und Hut festgehalten, aus Bellinis *Transfigurazione* (**Abb. 76**) lediglich den oberen Teil der Figur vom Propheten Elias (Folio 19), bei der *Bridgewater-Madonna* (**Abb. 77**) reichten ihm die Umrisse und ein sauber ausgearbeitetes Gesicht (Folio 20), hingegen registrierte er von Caraccis *Pietà* (**Abb. 89**) eigentlich nur die pyramidale Struktur der Figurengruppe (Folio 32). Im Gegensatz zum *Zoubaloff-Skizzenbuch* oder zu Delacroix' Kopien¹⁰³¹ kombinierte er nie verschiedene Elemente eines oder mehrerer Vorbilder auf ein und demselben Blatt, sondern verwendete für jede Altmeisterkopie immer eine neue Seite. Nur das Parmigianino-Bildnis auf Folio 21r und jenes von Giulio de Medici auf Folio 12r verknüpfte er mit anderen Köpfen; im ersten Fall mit antiken Porträts, im zweiten mit einem Bildnis von Jean-Baptiste Vinchon. Die Gegenüberstellungen sind gewollt und dienen als Vergleiche; bei jenem zwischen Vinchon und dem Kardinal schwingt sogar eine leicht belustigte Note mit, denn die Haare von Géricaults Gefährten sind wild aufgestellt, während jene des Geistlichen lahm und kraftlos herunterfallen. Daraus könnte man vielleicht eine unterschiedliche Haltung gegenüber den beiden Vorbildtypen ableiten, und zwar dahingehend, dass Géricault als Historienmaler mit akademischem Hintergrund die Modellhaftigkeit eines Altmeistergemäldes anders bewertete als jene antiker Bildwerke. Belegen lässt sich dies jedoch nicht.

Die fünf Zeichnungen nach Gemälden aus der Galleria Borghese, die zusätzlich mit Feder und Lavis überarbeitet sind, scheinen jedenfalls ein besonderes Ziel zu verfolgen. Es sind dies die Kopien nach Andrea del Sarto (Folio 40) (**Abb. 94**), Marcello Venusti (Folio 41) (**Abb. 95**), Leonardo (Folio 45v) (**Abb. 100**) und dem verschollenen, vermeintlichen Raffael-Bildnis eines Bärtigen (Folio 39v) (**Abb. 93**). Sie belegen erstens, dass Géricault gelegentlich Tusche, Feder und Pinsel auf die Sammlungsbesuche mitgenommen hat und folglich für diese Werke mehr Zeit als bei den Bleistiftzeichnungen einplante. Zweitens aber erreichte er mit diesen zum grossen Teil malerisch eingesetzten Zeichenmitteln weit differenziertere Resultate als wenn er mit Graphit und Kreide arbeitete. Mit Feder und Lavis konnte er Konturen betonen, Strukturen verstärken und Volumen vertiefen, die seinen Kopien ein wirkungsvolles Eigenleben verleihen. So steigerte er Venustis schwammige, reizlose *Pietà* in eine klar definierte, durch Schraffuren gefestigte, nuancenreiche *Beweinung Christi*, die näher und gekonnter an Michelangelos Modell heranreicht als Venustis Adaption desselben. Obwohl dem Blatt eine klassizistische Qualität



Abb. 116
Franz Ludwig Catel
Italienisches Volksleben bei Pozzuoli, um 1823
Öl auf Leinwand, 101,5 x 139,5 cm
München, neue Pinakothek



Abb. 117
Sir Charles Eastlake
Italienische Szene im Heiligen Jahr, 1827
Öl auf Leinwand, 81,9 x 106,0 cm
Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art

anhafte, die es den streng kontrollierten Schraffuren und betonten Konturen verdankt, bricht hie und da ein befreiendes Element hervor, das in den leicht und souverän gesetzten Linien Géricaults emotionale Beteiligung und Unbändigkeit verrät. Noch augenfälliger wird dies in der Zeichnung nach Andrea del Sarto *Madonna col Bambino e S. Giovannino*. Auch hier hat er zunächst die Vorzeichnung in Bleistift angelegt und darüber mit Feder sichere, festigende Linien gesetzt, die die Umrisse klar definieren. Danach hat er den Figuren mit gerundeten Schraffuren Volumen gegeben, um sie am Schluss mit dunklen, grosszügigen Lavis in ein spannungsvolles Ganzes zusammenzuführen. Géricault zeigt hier eine Interpretationsfähigkeit, die ihre Fortsetzung in der Bildkraft der gouachierten Kreidezeichnungen finden sollte. Er eignete sich die Vorlage an, ohne sie zu imitieren, änderte sie, ohne sie zu verfälschen, kontrollierte sie, ohne ihr Gewalt anzutun. Géricault drückte die Essenz dessen aus, was er als Kern und Ziel seiner Vorlage sah, und reduzierte sie damit bewusst auf Teile ihrer Gesamterscheinung. Er nahm, begriff und beherrschte sie schliesslich in kraftvollen Interpretationen.

Géricaults Nachzeichnungen sind Vorboten jener Fähigkeit, die er in Italien entwickelte und danach zu reifen Leistungen führte. Sie sind der Anfang jener Eigenständigkeit, die sich auf den gouachierten Blättern aus Rom und später auf der *Bataille de Cavaliers*¹⁰³² manifestiert und die schliesslich im *Radeau de la Méduse* ihren epochalen Höhepunkt erreichen sollte. Es ist das Streben nach neuen Lösungen, nach Unmittelbarkeit, Wahrheit, Gefühl und Kraft, das ihn in ungeahnte Dimensionen trieb. Die Ursache dafür ist nicht bekannt, doch wird sie irgendwo in jenem Netz zwischen Géricault und seinen Vorbildern, zwischen deren Ausstrahlung und ihrem Kontext sowie seiner persönlichen Befindlichkeit zu suchen sein. Géricaults fortschrittliches Streben und sein gleichzeitiges Vertrauen auf traditionelle Werte wirken widersprüchlich, doch liegt möglicherweise in ihnen der Kern seiner Originalität. Die Kenntnis des Alten war ihm unabdingbar, wie Montfort überlieferte:

«Il [Géricault] trouvait pourtant que c'était surtout chez les anciens qu'il fallait recourir pour l'étude de la peinture et là, me disait-il et se servant de la comparaison de l'abeille qui compose son miel de différentes fleurs, il ajoutait qu'en les étudiant, l'on en composait aussi son miel à soi, bien que porté et leur donne d'avantage vers l'Ecole Italienne [...]»¹⁰³³

Wie vielen seiner Zeitgenossen galt ihm Raffael als Gipfel menschenmöglicher Kunstfertigkeit; noch auf seinem Sterbebett sprach Géricault von ihm.¹⁰³⁴ Raffael verkörperte die Klarheit durch Farbgebung und Struktur, die Kontrolle des Gefühls durch den Geist, die Ausgewogenheit von Invention und Emotion, von Pigment und Linie. Diese Eigenschaften faszinierten ihn, wie mehrere Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch belegen. Er studierte Raffael, weil er aus seinen besten Werken lernen wollte, nicht weil er sie als Vorbild diktiert bekam. So lässt sich auch hier – wie bei den Antiken – ein Wandel von der unreflektierten Übernahme tradierter Werte zur persönlichen Erfahrung und Selektion erkennen, ein Wandel, dessen einzelne Stationen Géricault im Zürcher Skizzenbuch fortwährend festhielt.

III.3. Géricault und seine Gegenwart

Im Zürcher Skizzenbuch steht Vergangenes und Zeitgenössisches Blatt für Blatt nebeneinander, die meisten Spuren von Géricaults Gegenwart weisen allerdings auf andere Werke ausserhalb dieses Dokuments. Ausnahmen sind im Kontext des Buches die wenigen Bildnisse, die singuläre Mutter-Kind-Darstellung, die Skizze zu *la Mossa* (Fol. 72), die Studien zum *Radeau de la Méduse* (Fos. 51–53) und der seltene Akt (Fol. 33). Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass Géricault in Italien damit begonnen hat, Genreszenen darzustellen, wobei seine Motivwahl zum Teil unter dem Eindruck von Pinellis Graphikfolgen getroffen wurde.¹⁰³⁵ Als Historienmaler war er dazu prädestiniert, sich mit traditionellen, tendenziell vergangenen Themen auseinanderzusetzen, doch sein Interesse trieb ihn bereits vor seiner Italienreise zu Zeitgenössischem hin. Der *Chasseur de la Garde impériale chargeant* von 1812 und der *Cuirassier blessé* von 1814 waren ausgesprochen jetzt-bezogen und konnten deshalb auch lediglich als Porträts im Salon Einfluss finden.¹⁰³⁶ Während ihr zeitbedingter Charakter leicht mit Géricaults Vorliebe für feurige Pferde und dem damaligen künstlerischen Kontext erklärt werden kann,¹⁰³⁷ ist dies, abgesehen von den *Butteri Romani* und den *Barberi*, für seine Genreszenen aus Italien wesentlich schwieriger.

Auf der Suche nach einem geeigneten Bildgegenstand hat Géricault in Rom bald lokale Figuren und Ereignisse wahrgenommen, die er in verschiedenen Techniken festgehalten hat. Hier wären vorab die *Famille italienne*,¹⁰³⁸ die *Rappresentazione del presepio*,¹⁰³⁹ vereinzelte Briganten oder «*Paysans*»¹⁰⁴⁰ und *La Tarantelle*¹⁰⁴¹ zu nennen. Seine Motivwahl war überwiegend von der damals wachsenden Mode beeinflusst, die in folkloristischen Sujets ein authentisches Italienbild suchte und in farbenfrohen Trachten den Ausdruck unbeschwerter Lebensfreude zu erkennen glaubte. Diese liess seinerzeit Darstellungen des lokalen Volkslebens entstehen, die in der Regel äusserst positiv ausgerichtet sind und keinen Hinweis auf soziales Elend und politische Missstände geben. In ihnen herrschen Lebensfreude, Gesang, Tanz, Wein und Gelächter, südliche Sonne und Sorglosigkeit (Abb. 116) vor.¹⁰⁴² Häufig bilden sie eine naive Religiosität ab, die ein gottesfürchtiges Verhalten schildert und zur Verklärung tatsächlicher Zustände diente. Damit konnten die Maler das dem Nordeuropäer (und potentiellen Käufer) unheimlich Fremde bändigen und die südliche Exotik mit einem sentimental Schleier christlicher Frömmigkeit umhüllen (Abb. 117).¹⁰⁴³ Sie boten damit dem nordeuropäischen Betrachter eine Identifikationshilfe,

die daraus bestand, dass er und die Dargestellten der gleichen Religion (Christentum) angehörten. Gleichzeitig wurde aber eine Herabsetzung und Verharmlosung der italienischen Bevölkerung erwirkt, die die Überlegenheit der nordeuropäischen Industrienationen und politischen Machthaber (England, Frankreich und die deutschen Fürstentümer) über das kulturell zwar reiche und klimatisch beneidenswerte, aber sonst bedeutungslose Italien ausdrückten.¹⁰⁴⁴ Bei der Durchsicht zeitgenössischer Genredarstellungen stösst man deshalb meistens auf harmlose, freundliche, ja geradezu idyllische Schilderungen des italienischen Volkslebens: auf Fischer und Feigenverkäufer, gütige Mönche und gesellige Lazzaroni, hübsche Mädchen und fromme Familien.¹⁰⁴⁵ Sozialkritik vertrug sich nicht mit dem gängigen und erwarteten Italienbild. Selbst die mörderischen Briganten, die in der Realität manchen Reisenden Kopf und Kragen gekostet haben, wurden durch die Schönheit ihrer Kostüme und klassisch geschnittenen Gesichter zu Objekten der Bewunderung. Kurz, Italien und seine Bevölkerung wurden zum Gefäss nordeuropäischer Idealvorstellungen, in das man paradiesische Zustände goss. Hierbei nahmen viele ausländische Künstler Pinellis Graphiken als *point de départ*, obschon die Tradition ins 18. Jahrhundert zurückreicht.¹⁰⁴⁶ Eindrückliche Beispiele solcher Adaptionen sind die Werke Léopold Roberts¹⁰⁴⁷, jene von Jean-Victor Schnetz und François-Marius Granet,¹⁰⁴⁸ die Graphiken von Antoine Jean-Baptiste Thomas¹⁰⁴⁹ und die Gemälde von Ary Scheffer. In den 1820er Jahren betraten auch Charles Eastlake, John Frederick Lewis (1805–1876), Paul Delaroche (1797–1856), Franz Ludwig Catel (1778–1856), Carl Blechen (1798–1840), Ludwig Richter (1803–1884) und viele mehr diesen Pfad idyllischer Genrebilder. Sie nährten damit einen Markt, der sich nicht an der Realität, sondern an der Illusion orientierte, und prägten so das noch heute vorherrschende Italienbild. Entsprechend selten waren auch die kritischen Stimmen in der damaligen Reiseliteratur, denn in der Regel folgte sie ebenfalls der malerischen Chiffre «Italien». Eine der bereits genannten Ausnahmen war der Spötter Seume, der die Armut der italienischen Bevölkerung mit ironischem Unterton umschrieb: «Ich war seit Venedig überall sosehr von Bettlern geplagt gewesen, dass ich auf der Strasse jeden dritten Menschen immer für einen Bettler hielt.»¹⁰⁵⁰

Géricaults Wahrnehmung des italienischen Volkslebens entsprach nicht den damaligen Konventionen. Freilich lässt sich seine *Tarantelle*¹⁰⁵¹ in die herkömmliche Bildtradition einreihen, doch die *Mutter mit Kind* im Zürcher Skizzenbuch (Folio 38) und die *verkrüppelte Alte*¹⁰⁵² lassen sich nicht ohne weiteres damit in Einklang bringen. Im Wissen um die 1821 publizierte *Suite Anglaise*¹⁰⁵³ und das dort augenfällig gestaltete Verständnis für soziale Randgruppen möchte man bereits in den italienischen Genreszenen erste Vorboten einer realistischen Gesinnung erkennen, denn mit den *Butteri Romani* und dem *Sacrifice antique* (Abb. 20, 99) hat Géricault diese Neigung weiterverfolgt. Dort hat er den skrupellosen Umgang des Menschen mit dem Tier – und dadurch mit anderen Lebewesen im allgemeinen – schonungslos formuliert. Obschon die Viehherden und die berittenen Hirten bereits im 17. Jahrhundert die Aufmerksamkeit verschiedener Künstler auf sich zogen,¹⁰⁵⁴ hatten sie damals eindeutig die Funktion belebender Staffage. Erst bei Pinelli, Thomas und Ducros, die wiederholt dargestellt haben, wie die *Butteri* ihre Herden mit Eisenstangen zum *Campo Vaccino* treiben (Abb. 19),¹⁰⁵⁵ wurden sie zu bildwürdigen Sujets. Géricault erneuerte das Thema indem er es nicht bloss beschrieb, sondern aus seinem topographischen Kontext – und damit aus dem anekdotischen Rahmen – löste. In der Folge erhob er es in eine neue Bedeutung, die in kraftvollen Kreidestrichen und kühn gesetzter Gouache ihre ausdrucksstarke Formulierung fand. Die *Sacrifice antique* und *Butteri Romani* wurden so zu einer zeitlosen Metapher für die Ratio des Menschen, die den tierischen Trieb überwindet.¹⁰⁵⁶ Eine ähnliche Richtung sollte Géricault mit seinen Arbeiten zu den *Course des Chevaux libres*¹⁰⁵⁷ einschlagen.

Etienne Delécluze berichtete 1824, wie sehr er sich an der rohen Gewalt der Römer stiess, und monierte: «Ici à Rome, la populace est d'une cruauté affreuse envers les animaux. J'ai vu, trois jours après mon arrivée à Rome, une scène sur la place d'Espagne, aussi obscène que féroce. Toute la canaille s'en amusait comme d'une chose délicate. – Condamne-t-on un homme couvert de crimes à les expier sur échafaud, toute cette canaille pleure, gémit, plaint le patient, etc. C'est un abîme que le coeur humain.»¹⁰⁵⁸ Darin lässt sich eine schwache Parallele zu Géricaults Tendenz erkennen, ausgefallene Ereignisse zu verfolgen. Henry Lachèvre berichtet in seinen wenig bekannten *Détails intimes sur Géricault*: «Il [Géricault] avait vu, lui aussi, en Italie, des décapitations et il en avait conservé de sinistres souvenirs.»¹⁰⁵⁹ Clément bestätigt dies mit seinem Hinweis, der Künstler habe in Rom eine Exekution in Öl festgehalten.¹⁰⁶⁰ Überliefert sind aber lediglich drei eigenhändige Zeichnungen Géricaults sowie drei Pausen nach weiteren Arbeiten zum gleichen Ereignis, die Alexandre Colin und unbekannte Autoren geschaffen haben (Abb. 23–25).¹⁰⁶¹ Hinrichtungen wurden generell nur selten dargestellt. Bekannt sind etwa die Exekutionen von Jacques Callot, Annibale Carracci und von Francisco Goya.¹⁰⁶² In der *Grand Tour*-Motivik sind sie aber kaum anzutreffen, weil sie nicht mit dem tradierten Italienbild vereinbar waren. Eine Ausnahme ist der Kupferstich von Jean-Duplessis Berteaux (1747–1813) in Abbé de Saint-Non's *Voyage Pittoresque* von 1781, der eine historische Massenhinrichtung von 1647 darstellt (Abb. 118). Der drastischen Gestaltung liegen offensichtlich persönliche Naturbeobachtungen des Zeichners zu Grunde, obgleich auf diesem Blatt der topographischen Situierung und der historischen Signifikanz viel Raum gegeben wurde. Es ist nicht anzunehmen, dass Géricault diese Graphik kannte, vielmehr soll sie in ihrer Seltenheit das



Abb. 118
Duplessis Berteaux
Hinrichtungsszene, Kupferstich aus Abbé de Saint-Non's «Voyages Pittoresques» von 1781
Zürich, ETH Bibliothek

Aussergewöhnliche an seiner Motivwahl unterstreichen. So wird in der zeitgenössischen Reise-literatur ebenfalls nur selten von Hinrichtungen berichtet. Petit-Radel etwa überlieferte 1815: «*La justice criminelle est basée d'après les mêmes principes qu'en France, et les exécutions, qui ont toujours lieu au bout du pont Saint-Ange, sont du même genre.*»¹⁰⁶³ Damit kennt man den Schauplatz, wo Géricault die von ihm gezeichnete Hinrichtungen vermutlich gesehen hat. Anna Jameson beschrieb ein Tischgespräch, das sich ebenfalls diesem Thema widmete:

«*The new Danish Friend, the Baron B- told us he had once been present at the decapitation of nine men, having first fortified himself with a large goblet of brandy. After describing the scene in all its horrible details, and assuring us in his bad German French that it was 'une chose bien mauvaise à voir' I could not help asking him with a shudder how he felt afterwards; whether it was not weeks or months before the impressions of the horror left his mind? He answered with smiling naivité and taking a punch of snuff, 'Mais foi! madame, je n'ai pas pu manger de la viande toute cette journée-là!'*»¹⁰⁶⁴

Die Hinrichtungen in Rom waren nach Napoleons Fall Bestandteil des feudalistischen, päpstlichen Rechtssystems und waren mit religiösen Bruderschaften assoziiert. Zu diesem Zweck waren die Geistlichen in schwarze Kutten verhüllt und hatten die Aufgabe, die Verurteilten vor der Hinrichtung mit Gott zu versöhnen. Thomas hat in seinem *Un an à Rome* eine solche «Todes-Prozession» festgehalten, wobei er nur den Weg zum Schafott und zurück, nicht aber die Hinrichtung selbst dargestellt hat.¹⁰⁶⁵ Ganz anders hat Géricault eine Hinrichtung festgehalten: mit seinen ursprünglich wohl mehrere Zeichnungen und eine Ölstudie umfassenden Werkgruppe hat er die Exekution eines Bärtigen in mehreren Stadien verfolgt. Dabei ging er geradezu analytisch vor und zeichnete, wie der zum Tode Verurteilte das Schafott besteigt, niederkniet und danach sein frisch vom Rumpf getrennter Kopf der Menge gezeigt wird. Inken Knoch hat als erste darauf hingewiesen, dass Géricault in seiner formalen Umsetzung eine latente Verwandtschaft zu Caravaggios *David* in der Galleria Borghese zeigt.¹⁰⁶⁶ Daraufhin hat Whitney mit Recht Canovas *Perseus* im Vatican als mögliche Inspirationsquelle vorgeschlagen.¹⁰⁶⁷ Freilich waren diese Werke dem Künstler bekannt, doch war das einem Siegesgestus vergleichbare Zeigen des Geköpften innerhalb des ganzen Hinrichtungsablaufs üblich. So hat Pinelli in seinen Illustrationen zu *Gli estremi casi della famosa Beatrice Cenci*, die erst 1861 postum veröffentlicht wurden, den Scharfrichter ebenfalls mit erhobenem Arm das Haupt der Hingerichteten zeigen lassen, wohl ohne Géricaults Werke gekannt zu haben.¹⁰⁶⁸ Deshalb ist zu vermuten, dass Géricault den Henkersknecht auf dem Blatt in Stockholm (Abb. 25) unabhängig von den möglichen Vorbildern gezeichnet hat. Seine heroisch anmutende Nacktheit war laut Byrons Bericht¹⁰⁶⁹ die übliche Erscheinung. Sie verrät Géricaults Bemühen um eine realistische Darstellung und hat wenig mit einer zeitlosen Überhöhung in der Art der *Barberi* zu tun, wie dies Athanassoglou-Kallmyer vorgeschlagen hat.¹⁰⁷⁰ Es überrascht nicht, dass er in seinem Streben nach ungewöhnlichen Bildgegenständen von einem solchen Ereignis ergriffen war, zumal er schon früher zwischenmenschliche Gewalt dargestellt hatte und in England schliesslich gesellschaftliche Aussenseiter, Erniedrigung und eine weitere Hinrichtung thematisieren sollte. In seinen letzten Lebensjahren hat sich Géricault mit dem Sklavenmarktprojekt schliesslich ganz den Randerscheinungen menschlicher Existenz zugewendet.¹⁰⁷¹ In dieser Eigenschaft wurde er zuweilen mit Lord Byron verglichen, der im Mai 1817 in Rom ebenfalls einer Hinrichtung beiwohnte. Byrons Bericht im Brief an John Murray vom 30. Mai 1817 soll einen Eindruck davon vermitteln, wie sich Attraktion und Abscheu beim zeitgenössischen Betrachter mischten:

«*The day before I left Rome I saw three robbers guillotined – the ceremony including the masked priests – the half naked executioners – the bandaged criminals – the black Christ & his banner – the scaffold – the soldiery- the slow procession – & the quick rattle and heavy fall of the axe – the splash of the blood – the ghastliness of the exposed heads – is altogether more impressive than the vulgar and ungentlemanly dirty «new drop» & dog-like agony of infliction upon the sufferers of the English sentence. Two of these men – behaved calmly enough – but the first of the three – died with great terror and reluctance – which was very horrible – he would not lie down – then his neck was too large for the aperture – and the priest was obliged to drown his exclamations by still louder exhortations – the head was off before the eye could trace the blow – but from an attempt to draw back the head – notwithstanding it was held forward by the hair – the first head was cut off close to the ears – the other two were taken off more cleanly; it is better than the Oriental way – & (I should think) than the axe of our ancestors. The pain seems little – & yet the effect to the spectator – & the preparation to the criminal – is very striking & chilling. – The first turned me quite hot and thirsty – & made me shake so that I could hardly hold the opera-glass (I was close – but was determined to see – as one should see every thing once – with attention) the second and third (which shows how dreadfully soon things grow indifferent) I am ashamed to say had no effect on me – as horror – though I would have saved them if I could.*»¹⁰⁷²

In Rom begann Géricault damit, vielfältige Facetten des täglichen Lebens festzuhalten, und verliess damit den Weg des traditionellen Genres. Afangs vermengte er zwar seine klassizistischen Vorstellungen mit selbst erlebten Eindrücken, doch dann entwickelte er daraus Werke kritischen Inhalts. Seine «*paysans italiens*» gehören vielleicht zu den ersten Darstellungen von Briganten, die ein nordeuropäischer Künstler geschaffen hat, seine *Butteri Romani* mach-

te er sowohl zum Vehikel klassizistischer Formensprache als auch zur zeitlosen Metapher des Kampfes zwischen Mensch und Natur. Die Hinrichtungsszenen schliesslich sind ein erster Aufschrei gegen menschliche Arroganz und Grausamkeit, Verböten seiner *têtes de suppliciés* und seiner linksliberalen Gesinnung.¹⁰⁷³

Politisch uninteressiert war Géricault keineswegs, schrieb er doch aus Rom an Dedreux-Dorcy, jener möge ihm aus Paris *«un peu de politique»* berichten,¹⁰⁷⁴ während die Diskussion um die Abschaffung des Sklavenhandels, der Griechische Freiheitskampf und der Kampf gegen die religiöse Unterdrückung durch die Inquisition in Spanien alle ihren Niederschlag in seinem Werk gefunden haben.¹⁰⁷⁵ Indessen drangen Indizien für seine politische Gesinnung nur spärlich ins Zürcher Skizzenbuch: als nämlich Géricault nach seiner Rückkehr die drei Studien zum *Radeau de la Méduse* hineingezeichnet und Laure Bro porträtiert hat. Deren Gatte, Louis Bro, war während der bourbonischen Restauration ein linksliberaler Regimegegner, der zusammen mit Carle Vernet und weiteren Gesinnungsgenossen zu seinem engsten Freundeskreis gehörte.¹⁰⁷⁶ Die Tatsache, dass Géricault Ende 1819 ein Bildnis von Laure gemalt und zuvor im Zürcher Skizzenbuch eine Studie dazu geschaffen hat, belegt nicht nur deren freundschaftliche Beziehung, sondern auch die persönliche Bedeutung dieses Dokuments für den Künstler. Weit augenfälliger sind indessen die Spuren von Géricaults liberaler Einstellung in den drei Studien zum *Radeau de la Méduse* (Folios 51, 52, 53).¹⁰⁷⁷ Davon zeigt Folio 52 den Ingenieur Alexandre Corréard, einen der zehn Überlebenden der Fregatte *Méduse*.¹⁰⁷⁸ Sie belegt, was seit Clément bekannt ist:

*«Géricault employa le printemps et l'été de 1818 à compléter ses informations et ses études. Avec ce besoin d'exactitude qui est l'un des traits caractéristiques de notre temps, et qui était plus accusé chez lui que chez personne il dressa le procès-verbal de cette affaire avec l'âpreté, la persistance et la minutie qu'y mettrait un juge d'instruction. [...] Il s'était beaucoup lié avec MM. Corréard et Savigny, les principaux survivants parmi les acteurs de ce drame, dont il se faisait raconter toutes les navrantes et horribles péripéties. Il fit d'après eux plusieurs études qui lui servirent pour son tableau.»*¹⁰⁷⁹

Géricault hat Corréard persönlich getroffen und von ihm Informationen über die Schiffskatastrophe erhalten.¹⁰⁸⁰ Wann und wo diese beiden Männer zueinander gestossen sind, ist nicht bekannt, doch wird der Künstler dieses Privileg genutzt haben und dadurch alle relevanten Fakten zu diesem Fall in Erfahrung gebracht haben. Bruno Chenique hat unlängst die gesellschaftlichen Vernetzungen von Géricault, Carle Vernet, Colonel Bro mit Alexandre Corréard und Géricaults Jugendfreund Auguste Brunet (1787–1827) bis hin zu Henri Saint-Simon (1760–1825) untersucht und gezeigt, dass Géricaults politische Gesinnung spätestens nach seiner Rückkehr aus Italien kritischer und liberaler geworden ist.¹⁰⁸¹ Es war deshalb nicht nur seine «italienische» Erfahrung, die ihn zu neuen Taten trieb, sondern auch sein soziales und politisches Umfeld, das ihm den nötigen Boden und die Einsicht vermittelte, um die wohl wirkungsmächtigste Arbeit in seinem ganzen Œuvre zu schaffen: *Le Radeau de la Méduse* (Abb. 2). Die Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch sind zufällige, aber nicht unwesentliche Belege für diesen bedeutenden Wandel in Géricaults Leben und Werk.

III.4. Tradition und Innovation

*«Après Gros, issu de David, mais original par tant de côtés, Prud'hon alliant la noblesse de l'antique à la grâce des Léonard et Corrège, Géricault plus romantique et plus épris à la fois de la vigueur des Florentins, ouvraient des horizons infinis et permettaient toutes nouveautés.»*¹⁰⁸²

Mit diesem Urteil situierte Eugène Delacroix Géricaults Leistung in eine Entwicklungslinie, die von traditionellen Positionen ausgehend in neue Dimensionen vorstieß. Das Innovative wird teils mit der Ausdruckskraft, teils mit der Originalität der drei Protagonisten Gros – Prud'hon – Géricault erklärt, doch worin das «Traditionelle» und das «Neue» bzw. die «Originalität» erkennbar ist, bleibt offen. Immer wieder wurde festgestellt, dass Géricaults Entwicklung in Italien und die dort gesammelten Erfahrungen sein späteres Schaffen beeinflusst haben, weil er jenseits der Alpen mit neuen Techniken und neuen Motiven konfrontiert wurde. So schreibt zum Beispiel Whitney:

*«The Géricault who returned to Paris in the autumn of 1817 was in some ways a very different artist from the one who had set out for Italy almost exactly one year before. True to his restless nature, he had cut the trip short by a full year, mainly out of impatience to see Alexandrine-Modeste Caruel again. But the lessons he learned in Italy at the feet of the masters and his ceaseless experimentation during his stay with new techniques and subject matter affected his late career fundamentally.»*¹⁰⁸³

Das «Neue» in Technik und Motivwahl könnte man als unklare, widersprüchlich und ambivalent wirkende Fortsetzung traditioneller Werte definieren. Auf die Frage nach der Novität von Géricaults künstlerischen Mitteln, die er in Italien und danach wählte, stellt man hingegen fest, dass diese keineswegs neu waren. Ölmalerei auf Leinwand oder *Papier marouflé* gehörte seit jeher zur traditionellen akademischen Arbeitsweise.¹⁰⁸⁴ Im Gegensatz dazu glaubt Eitner, dass die graphischen Techniken neu waren: *«The dark paper absorbs the contours and provides the middle tone, over which deeper shadows are washed with diluted ink and highlights laid on in patches of white gouache. The effect is suggestive of sculpture illuminated against a dark gro-*



Abb. 119

Théodore Géricault

Léda et le cygne, 1817

Kreide, Feder, Lavis, Aquarell und Gouache über
Bleistift auf braunem Velin, 21,7 x 28,4 cm
Paris, Musée du Louvre

und. The method by which Géricault produced these drawings was as new to him as the style itself.¹⁰⁸⁵ Dabei widerspricht sich Eitner ein wenig, wenn er den männlichen Akt in London¹⁰⁸⁶ und zahlreiche erotische Zeichnungen der «antique manner» vor Géricaults Italienreise ansetzt und gleichzeitig die technischen und stilistischen Parallelen übersieht.¹⁰⁸⁷ Andererseits relativiert er seine Behauptung, indem er etwas später schreibt: «Tonal drawing in wash and gouache on tinted paper had long been practiced by French academic artists. While the more austere disciples of David preferred pure line and very light washes, the drama of lavishly applied white gouache was much appreciated by the younger painters of somewhat manneristic bent who issued in large numbers from the studios of [François-André] Vincent and Girodet.»¹⁰⁸⁸

In der Tat wurde die Kombination von Kreide, Feder, Lavis und Gouache auf dunklen Papieren seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts häufig verwendet. Die damit angestrebte Steigerung der Zeichnung liess ausdrucksstarke, bildmässige Werke entstehen. Es sei hier nur kurz an die bereits erwähnten *fond-noir*-Kompositionen von Jean-Guillaume Moitte erinnert, aber auch an andere, technisch vergleichbare Arbeiten von Jacques-Louis David, Girodet-Trioson, Charles Meynier (1768–1832), Giuseppe Cades (1750–1799), und vor allem von Pierre-Narcisse Guérin.¹⁰⁸⁹ Trotzdem ist sich Whitney nicht klar darüber, woher Géricaults Kombination der besagten Zeichenmittel stammt: «The origins of this technique, which with its exaggerated negative-positive contrasts and generous use of the medium could produce an effect both dramatic and decorative, are uncertain.»¹⁰⁹⁰ Unsicher ist die Herkunft dieser Technik aber nicht; Géricault hat lavierte, mit Gouache gehöhte Federzeichnungen bereits vor seinem Italienaufenthalt geschaffen, wahrscheinlich unter dem Einfluss seines Lehrers Guérin oder von dessen Umkreis. Die bereits erwähnten erotischen Arbeiten antikisierender Art belegen dies. Das Kombinieren verschiedener Zeichenmittel war ihm also nicht neu als er nach Rom gelangte, es war auch nicht aussergewöhnlich, denn damals taten viele seiner Zeitgenossen das Gleiche. Whitney hat auf ein Blatt von Jean-Victor Schnetz verwiesen, das einen in Feder und Lavis ausgeführten und Weiss gehöhten Krieger zeigt,¹⁰⁹¹ von anderen Künstlern aus Géricaults Römer Umfeld sind ebenfalls technisch vergleichbare Werke überliefert. So haben zum Beispiel Henri-Joseph de Forestier und Léon Cogniet ähnliche Zeichnungen geschaffen, die in Kreide und Feder ausgeführt, mit Lavis überarbeitet und mit Gouache gehöht sind.¹⁰⁹² Folglich macht die Technik alleine noch nicht den innovativen Charakter von Géricaults bildmässigen Zeichnungen aus. Dieser ist vielmehr in der eigenwilligen, formalen Umsetzung zu finden, doch ist auch die Dramatik, die Régis Michel in der *Léda* (Abb. 119) als neu und innovativ interpretiert, bereits bei den konventionellen Klassizisten vorhanden.¹⁰⁹³ Schon sie strebten mit Hell-Dunkelwerten eine suggestive Bildwirkung an. Deshalb unterscheiden sie sich von Géricaults Arbeiten eigentlich nur darin, dass sie ihre Handlungen immer in erklärende, anekdotische Szenarien eingebettet haben, während er den Bildgegenstand isolierte und eine überraschende Nahaussicht wählte. Mit lockerem, fließendem Kreidestrich setzte er die Figuren und legte mit souveränen, spontanen *Taches* Lavis und Gouache darüber. Damit erreichte Géricault im Gegensatz zu David, Moitte, Guérin, Cogniet und Forestier eine malerische Wirkung und vollzog den Wandel traditioneller Mittel in eine persönliche, innovative Variante. Wenn nun die von ihm angewendeten Techniken nicht neu sind, wie verhält es sich dann mit seiner Motivwahl?

Bereits oben wurde gezeigt, weshalb Géricaults Antiken- und Altmeisterkopien eigenwilliger wirken als die seiner Zeitgenossen und inwiefern sie traditionellen Vorstellungen entsprechen. Ebenso wurde darauf hingewiesen, dass er nicht das kanonische, malerische Italienbild suchte, sondern tendenziell Genredarstellungen mit sozialkritischem Unterton. Diese liessen sich vor allem auf seine politische Gesinnung zurückführen, welche nach der Rückkehr aus Italien mit dem *Radeau de la Méduse* vollends zum Ausbruch gelangte. Eine weitere, lediglich mit einem Frauenakt (Folio 33r) und einer Antikenkopie (Folio 82v) im Zürcher Skizzenbuch vertretene Werkgruppe, die aber parallel zu den meisten Zeichnungen in diesem Dokument entstanden sein muss, besteht aus dem Gros von Géricaults erotischen Zeichnungen. In seinem umfangreichen Schaffen ist deren Zahl vergleichsweise gering. Der erhaltene Bestand umfasst knapp drei Dutzend Arbeiten, wovon mehr als die Hälfte in Italien entstanden ist. In ihnen scheint die Geschlechterrolle auf sehr konventionelle Weise festgeschrieben: Männer dominieren Frauen genauso, wie sie über Tiere herrschen. Ihre Vormachtstellung erlangen sie oft erst nach einem kleinen Kampf, wobei dieser in den frühen Arbeiten von 1814 bis 1816 noch unentschieden ist.¹⁰⁹⁴ Erst in Italien nimmt dieser Konflikt eine spielerisch-neckische Form an und endet zuweilen in Zärtlichkeit und Harmonie (Abb. 26–28). Manche Blätter enthalten nicht mehr als versteckte Anspielungen oder maskieren den Kern der Aussage hinter mythologischen Formeln (Abb. 26, 119), andere wiederum brechen mit traditionellen Mustern und thematisieren das Verhältnis der Geschlechter sehr freizügig.¹⁰⁹⁵ Während das Bild der Frau in Géricaults frühen erotischen Arbeiten ein widerspenstiges, starkes Wesen darstellt, wird es in Italien sanft, willig und zärtlich, widersetzt sich den Avancen des Mannes zwar noch immer, doch diesmal spielerisch. Parallel verläuft der Wandel seiner Männer, die zu Beginn trotz ihrer Kraft noch frustriert werden und erst in Rom ihre Befriedigung zu erlangen scheinen, während gleichzeitig deren muskulöse, heldenhaft-bedrohliche Körper zu jugendlichen, harmlosen Gestalten werden. Linda Nochlin sieht die Männer in Géricaults erotischen Zeichnungen natürlich als Tiere: «The male figures, interestingly enough, given Géricaults involvement with the horse, are often partly or wholly – as in the *Leda and the Swan* – animal.»¹⁰⁹⁶ Dabei übersieht sie die durchaus harmlosen,

ephebenhaften Figuren auf einigen in Rom entstandenen Blättern (Abb. 27, 28),¹⁰⁹⁷ weil diese ihr negativ geprägtes Männerbild und damit ihre Sicht auf Géricault als «misogynist»¹⁰⁹⁸ widerlegen könnten. Einige der in Rom entstandenen erotischen Zeichnungen wirken nämlich durchaus positiv, wie bereits Michel bei der *Idylle* im Louvre (Abb. 26) festgestellt hat.¹⁰⁹⁹ Freilich basieren sie auf antiken Inspirationsquellen und drücken Géricaults persönliche Befindlichkeit aus, doch scheinen sie nicht von der Sehnsucht nach Alexandrine-Modeste Caruel und von Depressionen überschattet zu sein, wie immer wieder behauptet wurde.¹¹⁰⁰ Sie sind vielmehr Synthesen aus einer erfahrenen Lebensfreude und aus traditionellen Darstellungsformen, die Whitney sogar als einzigartig bewertet:

«Whatever their relationship to the art of the past, in both form and content the drawings on erotic themes [...] are so original in the context of his own time as to be virtually unique. [...] As Eitner puts out, after deftly characterizing these unsettling works as 'Flaxman driven mad by Michelangelo', the one contemporary artist with whose vision they have a decided affinity is Heinrich Fuseli [...], though it is unlikely that Géricault had any knowledge of the work of the much older Swiss-born artist, then living in London.»¹¹⁰¹

Ein Vergleich mit Pinellis schon früher erwähneter *La Scuola di Priapo* (Abb. 29)¹¹⁰² belegt, wiesehr Géricaults erotische Arbeiten aus ihrer Zeit heraus zu verstehen sind. Seine Liebespaare sind wie dort in mit Tüchern behangenen Räumen bzw. in einem antikisierenden Ambiente dargestellt. Es wäre durchaus möglich, dass Géricault Pinellis 1810 erschienenen Illustrationen gekannt hat und mit der antiken Gewandung seine Erotica entschärfen wollte, oder aber, wie Whitney vermutet, noch ältere Graphiken gleicher Thematik gesehen hat.¹¹⁰³ Einmalig ist dies durchaus nicht, wie bereits mit dem Hinweis auf Füßli und Sergel gezeigt wurde. Auch in Gros' italienischem Skizzenbuch sind erotische Darstellungen festgehalten, während man in jenem von Girodet-Trioson Nymphen raubende Kentauren findet.¹¹⁰⁴ Generell wirkt dieser Bildgegenstand sowohl zeittypisch als auch zeitlos, denn der Mann bezwingt immer das Objekt seiner Begierde und damit, was er geniessen bzw. «haben» will. Folglich gilt auch für Géricaults erotische Zeichnungen, dass sie innerhalb einer langen Bildtradition zu verstehen sind.

Ähnlich verhält es sich mit den Arbeiten zu dem *Course de chevaux libres*. Im vorhandenen Zusammenhang interessiert vor allem Géricaults Konzept, das der ganzen Werkgruppe zugrundeliegt. Genrebilder im herkömmlichen Sinne sind, abgesehen von *La Mossa* in Baltimore, die erhaltenen Ölstudien nämlich nicht, dafür müssten sie mehr anekdotische Hinweise enthalten, wie auf den Blättern von Pinelli und Jean-Baptiste-Antoine Thomas.¹¹⁰⁵ Historienbilder sind es freilich auch nicht, weil sie kein historisches «Ereignis» beziehungsweise keine historische Persönlichkeit darstellen, zumal das «Ereignis» jährlich wiederholt wurde. Trotzdem verriet Géricault während seiner Bildsuche immer wieder eine formale, «historisierende» Prädisposition. Der Klassizist in ihm setzte sich dort eindeutig durch, wo er mit der Studie im Getty Museum (Abb. 32)¹¹⁰⁶ beziehungsweise mit der Pause im Louvre (Abb. 33)¹¹⁰⁷ eine friesartige Lösung anstrebte, aber auch in der *Capture du cheval sauvage* in Rouen mit ihren antikisierenden Epheben (Abb. 17).¹¹⁰⁸ Nicht grundlos wurde von Clément und Eitner immer wieder eine Verwandtschaft mit dem Parthenonfries postuliert,¹¹⁰⁹ obschon, wie bereits erwähnt, eine Beeinflussung von Thorvaldsens *Alexanderfries* viel wahrscheinlicher ist.¹¹¹⁰ Indem nun Géricault seine Männer zwischen den Pferden in heroischer Nacktheit darstellte und im Hintergrund antikisierende Architektur einsetzte, erhob er den Anspruch auf Zeitlosigkeit. Mit dem Ablegen der Kleidung und dem Einbringen von Säulen als «Chiffren» zeitlicher Distanz erzielte er einen «historisierenden» Effekt und machte damit die Ölskizzen zu den *Chevaux libres* zu Subspezies der Historienmalerei. Hätte Géricault nämlich einem der Protagonisten einen Namen gegeben bzw. im Titel einen solchen festgelegt, so hätte er eindeutig (?) – dem Titel nach – ein klassizistisches Historienbild in einer «expressiven» Ausführung geschaffen. So aber, mit *La Mossa* in antiker Gewandung, schuf er eine Hybride, eine Kreuzung zwischen realistischer Genre- und klassizistischer Historienmalerei.¹¹¹¹ Dazu war er aber nur fähig, weil er neue Impulse von seinem italienischen Lebensraum erhielt: Es waren aber nicht die üblichen Anregungen aus der Landschaft der römischen Campagna oder aus der Exotik der lokalen Bevölkerung, die ihn neue Bildlösungen entdecken liessen, sondern es war die Zeitlosigkeit regelmässiger Abläufe und Riten, die sich seit Generationen in unablässiger Konstanz wiederholten. Seine Anreize, neue Wege zu begehen und neue Bildlösungen zu finden, gewann Géricault zu einem bedeutenden Teil aus der Regel und dem Puls der Ewigen Stadt.

Géricaults Innovation beschränkt sich somit zum einen auf seine Motivwahl, zum anderen auf seine handwerkliche, malerisch-expressive Ausführung. Im Zürcher Skizzenbuch ist sie in einigen individuellen Interpretationen von Werken alter Meister und in der eigenwilligen Auswahl kopierter Antiken zu erkennen. Dabei wird deutlich, dass das «Neue» an seiner Kunst weniger innovativ als «transformativ» ist, also einen Übergang von traditioneller Regelgültigkeit zu individueller, suggestiver Ausdruckskraft darstellt. Diese Veränderung vollzog sich in mehreren Stationen und verarbeitete zahlreiche Einflüsse. Einige davon können im Kunstreichtum Italiens, andere in vermutlich positiven Erfahrungen des Künstlers jenseits der Alpen gesehen werden. So zeigte etwa Géricaults Beziehung zu Altmeistern, dass weitverbreitete Vorstellungen über den «cuisinier de Rubens» nicht zutreffen. Seine Rolle als Romantiker und Bewunderer des Flamen hinderten ihn nämlich nicht, die Leistungen anderer Meister zu schätzen. Im Gegenteil, Rubens stand im Kontext seines ganzen Lernplans gleichberechtigt neben Tizian, Van

Dyck, Veronese, Raffael, Rembrandt und Schidone. Dabei belegt besonders Géricaults wiederholte Beschäftigung mit Raffael im Zürcher Skizzenbuch, dass das Werk des Renaissance-Meisters weniger überholt war und bezüglich fortschrittlichen Strömungen mehr zu bieten hatte, als bisher angenommen wurde. Freilich mag das überlieferte Material dieses neu gewonnene Bild verzerren, gewiss könnten die verlorenen Kopien, die Géricault nach Michelangelo geschaffen hat, einen anderen Eindruck vermitteln, doch eine Korrektur zugunsten Raffaels Vorbildrolle scheint unumgänglich. Seine Kopien nach dessen Werken übertreffen zahlenmässig jene nach Rubens. Géricaults generelles Interesse an der italienischen Renaissance ist zudem im Zürcher Skizzenbuch eindrücklich belegt.

Janusköpfig wandte sich der Künstler der Vergangenheit und der Zukunft zu und reichte in seiner schonungslosen Ausdrucksweise bis in unsere Gegenwart. Er unterzog sich einer akademischen Ausbildung, akzeptierte deren Hierarchie und befolgte deren festgeschriebenen Aufgabenkatalog; gleichzeitig wählte er ungewöhnliche Themen, füllte traditionelle Motive mit neuen Inhalten und erfand dafür formale Lösungen, mit denen er seiner Zeit weit vorausgriff. Diese Fähigkeit, offensichtlich widersprüchliche Positionen zu vereinen und paradoxe Situationen zu lösen, ist Quell und Bestandteil seiner Originalität. Er oszillierte damit zwischen entgegengesetzten Haltungen und stand mitten im Wandel von Überliefertem zu Neuem. Im Zürcher Skizzenbuch ist dieser Übergang mit eindrücklichen Werken und in besonderer Dichte belegt. Deshalb ist dieses Dokument so bedeutend, denn, im Keime ambivalent, vereinigte Géricault darin Tradition und Innovation.

Anmerkungen

Anmerkungen zur Einführung

- 1 GRUNCHEC 1978, S. 83 hat vorgeschlagen, dass der Name «Géricault» ohne Akzent auf dem «e» geschrieben werden sollte, denn bereits der Vater des Künstlers pflegte den Familiennamen so zu schreiben, und man findet ihn ohne Akzent immer wieder in Dokumenten. So z.B. hier im Brief Laneuvilles auf S. 22, auf der Passkopie der Polizeipräfektur in Neapel im Anhang auf S. 241 und im Testament Géricaults bei BAZIN Dok. 256. Nun war Théodore Géricault in der Schreibweise seines Familiennamens nicht konsequent und hat ihn manchmal mit und manchmal ohne Akzent geschrieben. Ebenso signierte er seine Werke mit und ohne «é». In dieser Arbeit habe ich mich jedoch der Einheitlichkeit willen für die konventionelle Schreibweise mit «é» entschieden, die in der gesamten übrigen Literatur verwendet wird. Bei Zitaten wird aber die originale Schreibweise belassen. Dies gilt auch für die Wiedergabe zitierter Texte, die nach Möglichkeit wortgetreu sein sollte.
- 2 Die Lebensdaten von historischen Personen werden sofern bekannt im fortlaufenden Text bei der ersten Nennung des Eigennamens angegeben. Die Lebensdaten von Autoren hingegen werden nur bei kulturhistorisch aussergewöhnlichen Persönlichkeiten, die in unserem Zusammenhang von besonderem Quellenwert sind, angegeben.
- 3 B 2101–B 2105.
- 4 B 4047, B 2048 und B 2051.
- 5 B 903.
- 6 B 966.
- 7 B 1923.
- 8 BATISSIER, Louis, «Géricault» in: *Revue du XIX^e siècle*, Paris 1842, abgedruckt in: COURTHION, Pierre, *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Vésenaz-Genf 1947, S. 23–70. Batissiers Artikel ist nicht 1824 erschienen, wie aufgrund eines Druckfehlers immer wieder geschrieben steht, sondern erst 1842. Siehe dazu BAZIN Dok. 333. CLÉMENT, Charles, *Géricault. Etude biographique et critique*, Paris 1868 (imp. Claye, Lib. Didier). In der Forschung ist Cléments dritte Ausgabe von 1879 massgebend, hier aufgeführt als «CLÉMENT» (siehe die Bibliographie). Die umfassendste Revision des bisherigen Géricault-Bildes bieten die Akten des Pariser Géricault-Colloquiums von 1991: MICHEL, Régis (Hrsg.), *Conférences et colloques: Géricault. La documentation Française*, 2 Bde., Paris 1996, hiernach «GÉRICAUT 1996».
- 9 MICHEL in: GÉRICAUT 1996, Bd. 1, S. XXVIII.
- 10 EITNER 1963, S. 29.
- 11 Zuletzt EITNER 1996, S. 375.
- 12 CHENIQUE 1993, beso. S. 22–23.
- 13 Zu Eitner vgl. hier die Bibliographie, zu den Korrekturen siehe vor allem SELLS 1989, GÉRICAUT 1991, GÉRICAUT 1996, CHENIQUE 1993, GÉRICAUT 1997.
- 14 Siehe unlängst CHENIQUE, Bruno in: *Méduse* Nr. 3, 1997, S. 1–3.
- 15 GÉRICAUT 1991.
- 16 SALGAS, S. 57–60; MICHEL in: GÉRICAUT 1996, S. XXVII.

- 17 WHITNEY 1980.
- 18 WHITNEY 1997.
- 19 Ich werde in meiner Studie von Whitney abweichende Ergebnisse und Meinungen fortlaufend einbringen. Dort, wo ich identische Resultate wie er erzielte, werde ich einen entsprechenden Vermerk anbringen, ansonsten ist durch die übliche Zitierweise von ihm Übernommenes deutlich gekennzeichnet.
- 20 WHITNEY 1997, S. ix.
- 21 CHENIQUE in: *La Méduse*, Nr. 4, November 1997, S. 1.
- 22 Vgl. dazu die Bibliographie.
- 23 Die bis jetzt bekannten sechs Skizzenbücher sind: 1.) Ein *Carnet de Jeunesse* in Privatbesitz: B 23–105; 2.) Das *Zoubaloff-Skizzenbuch* im Louvre (Département des Arts graphiques, Inv. Nr. R.F. 6072): B 176–229; 3.) und 4.) zwei im *Chicago-Album* zusammengefasste Fragmente von mind. zwei unterschiedlichen Skizzenbüchern (Chicago, The Art Institute, Inv. Nr. 1947.35, Tiffany and Margaret Blake Collection). Siehe dazu EITNER 1960, weil das Album bisher von Bazin nur unvollständig und mit schwer nachvollziehbarer Logik aufgeführt worden ist, bei der einzelne zusammengehörige Blätter oft voneinander getrennt wurden; 5.) Ein erst 1991 aufgetauchtes Skizzenbuch im Getty Museum (Christie's Monaco, *Tableaux et Dessins anciens et du XIX^{ème} siècle* provenant des collections du Marquis de Goulaine et de divers amateurs, Monaco 22. Juni 1991, S. 32–33, Lot 41, von Eitner auf 1812–1814 datiert), B 2698–2755. Siehe dazu auch Corréard et Savigny (Pseudonym für Bruno Chenique und Robert Simon), «Le caleçon de Mr. Géricault ou les dessous du marché de l'art» in: *La Méduse* Nr. 3, März 1997, 2–3; 6.) Das *Zürcher Skizzenbuch* im Kunsthhaus Zürich, Inv. P 106 (Legat von Johann Jakob Ulrich).
- 24 vgl. BAZIN IV.
- 25 Allein von Turners erster Italienreise (1819–1820) sind dreiundzwanzig Skizzenbücher erhalten, von Delacroix' Marokko-reise vier von ursprünglich sieben. Zu Turner siehe POWELL, S. 200, zu Delacroix siehe ARAMA, S. 131 (mit weiteren Literaturangaben). Weitere Skizzenbücher von Delacroix in: SÉRULLAZ, Maurice 1984, Bd. II.
- 26 LANDOLT, 1960, S. 8.
- 27 SELLS 1989.
- 28 GOETHE, S. 186 (19. Februar 1787).
- 29 Eine der wenigen Ausnahmen mag François Marius Granet (1775–1849) gewesen sein, dessen Werke aber ebenfalls innerhalb zeitbedingter Umstände (als Folge der Französischen Revolution) gesehen werden muss. Zu Granet siehe FANT und COUTAGNE/NÉTO-DAGUERRE und hier S. 27.
- 30 Goethe bereiste Italien 1787–1788 und 1790, doch publizierte er seine damals gewonnenen Eindrücke und Aufzeichnungen erst rückblickend 1816–1817.
- 31 DUPATY.
- 32 STENDHAL, S. 285–592.
- 33 Wollte man diesen empirischen Ansatz methodisch konsequent verfolgen, müssten alle im gegebenen Zeitraum entstandenen Reiseberichte über Italien systematisch erfasst und numerisch ausgewertet werden. Dies war aber im gegebenen Rahmen nicht möglich, denn die einzige systematische Untersuchung in dieser Art scheint OSWALD zu sein. Vergleichbare Studien zur französischen oder englischen nichtfiktionalen Italienliteratur sind mir nicht bekannt, zumal Joseph BLANC nicht mit Oswalds Systematik vergleichbar ist. Infolgedessen wird der Anspruch auf Vollständigkeit der angestellten Vergleiche nicht erhoben. Eine statistische Auswertung von Motiven im Werk Géricaults mit den hier erstmals in Zusammenhang gebrachten Schriften erübrigt sich deshalb von selbst. Der Sinn der angestellten Vergleiche besteht lediglich darin, die seit jeher postulierte Sonderstellung Géricaults zu relativieren und seine in Italien entstandenen Werke in einem erweiterten Umfeld zu präsentieren.
- 34 BAZIN IV, S. 20, 46–49, 54–61, BAZIN V, S. 10–11.
- 35 QUATREMÈRE DE QUINCY, Brief vom 27. Januar 1817, zitiert nach POMARÈDE, S. 105.
- 36 EITNER 1963.
- 37 Géricaults finanzielle Lage spitzte sich erst gegen Ende seines Lebens zu, vgl. BAZIN Dok. 231 ff.
- 38 EITNER 1983, S. 99–135, BAZIN IV, WHITNEY 1997.
- 39 Schon 1934 zeigten Ernst Kris und Otto Kurz, wiesehr die Legendenbildung um Künstlerviten unsere Vorstellung «vom Künstler» prägen. Allerdings berücksichtigten sie nur wenige Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, sondern zeigten vor allem das antike Erbe in den Viten bzw. Legenden von Renaissance-Künstlern. Siehe KRIS/KURZ, S. 11.
- 40 BATISSIER, S. 38, 40. Zum Erscheinungsdatum von Batissiers Text siehe BAZIN Dok. 333. BLANC, S. 2, CLÉMENT, S. 77, EITNER 1983, S. 99, WHITNEY 1997, S. 1.
- 41 Zum Topos des Künstlers als Aussenseiter siehe WITTKOWER. Zum Topos der Liebe bzw. gescheiterten Liebe als Antrieb zur Kreativität siehe KRIS/KURZ, S. 114–115 (wo dieser auf den antiken Pygmalion-Mythos zurückgeführt wird).
- 42 BAZIN Dok. 1.
- 43 BERTIN, Eric, «Notes érudites sur Géricault & la Biographie des contemporains» in: *Méduse* Nr. 4, November 1997, S. 4, weist darauf hin, dass der erste Biograph Géricaults, der einen Artikel in A. Rabbes *Biographie universelle et portative des contemporains* von 1828 verfasst hat, nicht bestimmbar ist. Siehe ebd. Anm. 3.
- 44 Brief von Théodore Lebrun an Louis Batis-sier, datiert vom 8. April 1836, publiziert von Maurice Tournieux in: BSHAF 1912, hier verwendete Abschrift in: BAZIN Dok. 1. Der besagte Satz lautet: «Géricault désirait voir l'Italie et la Suisse.» Die Anekdote mit den Papillottes war für Pierre Nedra ein Indiz, Géricault homosexuelle Neigungen zuzuschreiben. Siehe dazu NEDRA, S. 34.
- 45 BATISSIER, vgl. Anm. 8.
- 46 BAZIN Dok. 88, dort nur fragmentarisch nach den Abschriften Batissiers und Cléments publiziert. Der originale Brief tauchte 1920 zum letzten Mal im Handel auf und ist seither verschollen, doch ist im Archive Nationale eine Abschrift des ganzen Briefes erhal-

- ten, die von Bruno Chenique in: GÉRICAUT 1991, S. 318 unter «18 Octobre 1816» vollständig publiziert wurde.
- 47 COURTHION, S. 25, Anm. 1.
- 48 Anmerkung von L. Batissier.
- 49 BATISSIER, S. 38–42.
- 50 BLANC 1863, S. 6. Der Text scheint bis auf minimale Veränderungen identisch mit dem 1843 in *Le National* erschienenen Aufsatz. Vgl. Frances Jowell, «Thoré's Géricault» in: GÉRICAUT 1996, Bd. II, S. 796–797, Anm. 3 und 6.
- 51 CLÉMENT, S. 77–78
- 52 Z.B. Henry HOUSAYE 1879 (hier verwendete Abschrift in COURTHION, S. 172), ROSENTHAL, S. 55, RÉGAMEY, S. 22–23, BERGER 1952, S. 13, DENISE AIMÉ-AZAM 1970 (hier verwendet 3. Auflage 1991), S. 153.
- 53 EITNER 1983, S. 95–99.
- 54 WHITNEY 1997, S. 1.
- 55 KRIS/KURZ, S. 20, 115–118.
- 56 KRIS/KURZ, S. 114–115; WITTKOWER, S. 95–126.
- 57 Vgl. dazu auch CHENIQUE 1993.
- 58 B 1923.
- 59 B 1118–1121,
- 60 BATISSIER, S. 38.
- 61 Vgl. JOWELL in: GÉRICAUT 1996, Bd. II, S. 777–799.
- 62 BLANC, S. 6.
- 63 CHESNEAU 1861, S. 8–10, CHESNEAU 1883, S. 139–140 (z.T. minimal verändert).
- 64 CLÉMENT, S. 106–107.
- 65 ROSENBERG, S. 63–64, ROUJON, S. 46–53, BERGER 1952, S. 15–16.
- 66 MEIER-GRAEFE, S. 128.
- 67 BERGER 1952, S. 15–16, EITNER 1983, S. 99, 133–138, 158, vor allem auch EITNER 1996.
- 68 LE PESANT, WHITNEY, CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, CHENIQUE 1993, GÉRICAUT 1996, VANCOUVER 1997, GÉRICAUT 1997 und anderswo.
- 69 B 2007, B 1992 und B 1993.

Anmerkungen zu Teil I

- 70 CHENIQUE 1993 wies insgesamt 44 bekannte Briefe von Géricault nach, wovon Bazin lediglich 33 kannte.
- 71 Briefstelle aus Italien aus einem Schreiben an Jean-Jacques-Nicolas de Montcimet de Musigny: BAZIN Dok. 89, (ohne Datum und ohne Abgangsort), paraphrasiert in: CLÉMENT, S. 83.
- 72 BAZIN Dok. 1.
- 73 BAZIN Dok. 369 A (unvollständige Abschrift). Vollständige Abschrift durch Yveline CANTAREL-BESSON in: GÉRICAUT 1991, S. 310–316.
- 74 BAZIN Dok. 94.
- 75 BAZIN Dok. 95.
- 76 BAZIN Dok. 96.
- 77 BAZIN Dok. 101.
- 78 Der ganze Brief zum ersten Mal vollständig in: GÉRICAUT 1991, S. 318. BAZIN Dok. 88 gibt nur die von Batissier und Clément publizierten Fragmente.
- 79 BAZIN Dok. 92 (vgl. GÉRICAUT 1991, S. 277).
- 80 BAZIN Dok. 93.
- 81 Zitiert von CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 318 (nicht bei Bazin).
- 82 BAZIN Dok. 103.
- 83 Wiedergegeben nach Henri Jouin durch CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 278.
- 84 BAZIN Dok. 105.

- 85 BAZIN Dok. 108, nach VAN LEEUWEN, S. 36.
- 86 Fragment wiedergegeben von CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 317 (nicht bei Bazin).
- 87 Wiedergegeben von CHENIQUE in GÉRICAUT 1991, S. 317 (nicht bei Bazin). Bis jetzt konnte die Persönlichkeit, die sich hinter dem Namen Laneuville verbirgt, nicht identifiziert werden, sondern wurde nur als «Laneuville» bezeichnet. Hier wird zum ersten Mal vorgeschlagen, diesen Namen mit dem Historienmaler Jean-Louis Laneuville zu verbinden. Zu diesem siehe: PARIS 1974, S. 517–519. Die genaue Beziehung Géricaults zu diesem Maler muss aber noch überprüft werden.
- 88 BAZIN Dok. 84 und Dok. 90. zitiert nach WHITNEY 1980.
- 89 BAZIN Dok. 91, zitiert nach WHITNEY 1980.
- 90 BAZIN Dok. 90 und Dok. 91, zitiert nach WHITNEY 1980.
- 91 ASSANC, Secondo Inventario 31, fasc. 7: *Permessi per disegnare per l'anno 1817*. Siehe den Anhang III, S. 431. Im gleichen Archiv finden sich je ein Gesuch von Don Emanuele Parisi an Cavaliere Michele Arditi, datiert vom 21. April 1817, Jean Baptiste Vinchon und Jean-Louis-Nicolas-Marie Destouches das Zeichnen im *Museo Borbonico* zu erlauben. Vgl. weiter unten S. 32.
- 92 ASN, Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: *Passaporti-Francia*, fasc. 23 (Mai 1817). Siehe Anhang I, S. 241.
- 93 BAZIN Dok. 99 nach LE FRANC, S. 345–346. Dieser Brief wurde zum ersten Mal von LEM, S. 190, Anm. 1, in die Géricault-Literatur eingeführt.
- 94 BAZIN Dok. 90 und Dok. 91, zitiert nach WHITNEY 1980.
- 95 Paris, Archives nationales, F 7.6849, dossier N° 4067, zitiert nach CHENIQUE, Bruno, «La vie (résumée et simplifiée) de Géricault» in: GÉRICAUT 1997, S. 31 und 37, Anm. 5. (nicht bei Bazin).
- 96 BATISSIER 1842 in: COURTHION, S. 41.
- 97 Brief vom 18. Oktober 1816, (hier S. 17, Nr. I) zitiert von CLÉMENT, S. 81–82, Brief vom 27. November 1816, (hier. S. 17, Nr. III), zitiert von CLÉMENT, S. 84–88, Brief ohne Datum, (hier S. 17, Nr. V) zitiert von CLÉMENT, S. 89–91, Brief an Dedreux-Dorcy vom 21. September 1817 (S. 17, Nr. VII) zitiert von CLÉMENT, S. 108–110.
- 98 Brief von Géricault an Elisabeth Dedreux-Dorcy vom 23. November 1816 (vgl. S. 17, Nr. II) zitiert von CLÉMENT, S. 108–109. Clément und Bazin war die Adressatin unbekannt, siehe dazu GÉRICAUT 1991, S. 277.
- 99 Erwähnt von CLÉMENT, S. 83: «Il [Géricault] a décrit ses impressions devant le monument du géant florentin dans une lettre admirable, adressée, si mes souvenirs ne me trompent pas, à M. Musigny. Je n'ai malheureusement pas gardé la copie de cet inappréciable document.»
- 100 CLÉMENT, S. 88–89.
- 101 CLÉMENT, S. 82, 91, 108 u.a.
- 102 Vgl. z.B. Eitners unerschütterlicher Glaube an Cléments Schrift als «*basic source*» in: EITNER 1996, S. 375, und WHITNEY 1997, S. ix, 1 und anderswo.
- 103 RÉGAMEY, S. 23. Laut KRIS/KURZ, S. 109, entsprechen das «Erzittern» und die «Ergriffenheit» vor den Werken Michelangelos einem alten Topos, den man in diversen Künstlerviten antrifft und den sie auf Angelo Donis «Marmi» von 1552 zurückführen.

- 104 WHITNEY 1997, S. 4.
- 105 Natürlich müsste man sich fragen, weshalb Géricault solche Zeilen an seinen Freund geschrieben hat. In den Briefen Géricaults an andere Empfänger wird nie ein solches Selbstmitleid spürbar.
- 106 CLÉMENT, S. 89. Zum Motiv der selbstgewählten Einsamkeit in Künstlerviten siehe KRIS/KURZ, S. 123–124 und WITTKOWER, S. 61–64.
- 107 VGL. z.B. Rosenthal, S. 57–60, BERGER, S. 14–15, AIMÉ-AZAM, S. 157–160, 173–174, EITNER 1983, S. 102, 108, 134–135, SAGNE, S. 126–128, und MICHEL 1992, S. 47–61.
- 108 BAZIN I, S. 129–142, mit Hilfe von Dr. D.A. Chartiers tiefenpsychologischen Analyse.
- 109 Vgl. MICHEL 1992, S. 47–61.
- 110 CHENIQUE 1993 korrigierte mit der Durchsicht bekannter Briefe zum Beispiel unsere Kenntnis über Géricaults politische Einstellung, vgl. CHENIQUE, «On the far left of Géricault» in: VANCOUVER 1997, S. 52–92.
- 111 Die Fernanalyse von Dr. Chartier in BAZIN I hat nota bene einen Abstand von über 170 Jahren!
- 112 B 1923.
- 113 B 2669.
- 114 B 1323, B 1324, B 1629, B 2241.
- 115 vgl. CHENIQUE in: VANCOUVER 1997, S. 52–92.
- 116 vgl. Cléments Aussage über Géricault in CLÉMENT, S. 44: «*J'ai eu beau fouiller sa vie, je n'y ai pas trouvé la moindre trace d'égoïsme ou de jalousie. Ce n'était pas, je le dis, un esprit extraordinaire.*» Zu Cléments Manipulationen siehe CHENIQUE 1993, S. 20–24 und VANCOUVER 1997, S. 52–92. Géricault wandelte sich innerhalb von vier Jahren vom Royalisten bei den Musketieren zum Ultraliberalen.
- 117 Gert Schiff etwa hätte aus Géricault einen anderen Künstler gemacht als Lorenz Eitner, und Susan Sontag wäre wohl kaum dem unemanzipierten Weg von Denise Aimé-Azam gefolgt.
- 118 Zu Sergell siehe CEDERLÖF, zu Füssli siehe SCHIFF Bd. 1, S. 113–115, Nr. 532–549 u.a.. Seit 1985 ist bekannt, dass Géricault neben dem Verhältnis mit seiner Tante auch eines mit einer *Mme Trouillard* hatte, und 1993 erinnerte Bruno Chenique daran, dass ein durch Clément zensierter Brief ein Verhältnis zwischen dem Künstler und einer verheirateten Londonerin preisgibt. Eitner ignorierte beide Verhältnisse und blieb noch 1996 auf die Tante des Künstlers fixiert. Vgl. dazu CHENIQUE 1993, 20–21, und EITNER 1996.
- 119 Die Existenz erotischer Zeichnungen im Nachlass von Ingres, welche sich im Musée Montauban befinden, wurde erst 1967 durch José Cabanis bekannt, doch darauf von Louis Dunands als «Kopien nach alten Meistern» neutralisiert. Siehe dazu VIGNE 1997, S. 12. Die von Cabanis vorgelegten und neu von Vigne bearbeiteten Blätter revidieren das Bild, das man vom strengen Direktor der Académie de France à Rome hat, und zeigen eine durchaus menschliche Seite an ihm.
- 120 BAZIN Dok. 180.
- 121 Fünf Porträts von Wahnsinnigen B 2101, B 2102, B 2103, B 2104 und B 2105, deren Existenz erst 1864 durch Viardot bekannt geworden ist. Siehe dazu CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 322–323.

- 122 B 2051, dazu verwandt die *Etude de bras et jambes coupées* B 2048. Vom ersten waren im 19. Jahrhundert scheinbar nicht weniger als sechs Kopien und Variationen im Umlauf, vgl. die Provenienzen und Bibliographie zu B 2051, B 2052, B 2053, B 2054, B 2056 und B 2060.
- 123 WITTYKOWER, S. 95–142.
- 124 GÉRICAUT 1991, S. 60 und MICHEL 1992, S. 48.
- 125 WHITNEY 1997, S. 2–4: «*The years 1814–16 were full of obstacles and turmoil in Géricault's private and professional life. This period witnessed the beginning of his deeply troubling love affair with Alexandrine-Modeste; his brief, impulsive and rather embarrassing decision to enlist in Louis XVII's cavalry; and the critical failure of the Wounded Cuirassier. [...] Given his evident determination in his attempt at the 1816 prix de Rome, it is not surprising that the precocious artist who had painted the dazzling modern Charging Chasseur a full four years earlier decided to follow the well-trodden path to Italy at his own expense. [...] With the prospect of relief from the mounting turmoil of his personal life, and eager for direct instruction from the past masters of painting and sculpture, the 25-year-old Géricault, as handsome and civilized as he was gifted, set out for Italy with a light step.*»
- 126 STENDHAL, S. 412.
- 127 vgl. GRUNCHEC 1986, S. 27–39.
- 128 vgl. GRUNCHEC 1989. Zwischen 1800 und 1815 haben 6 Schüler Davids gewonnen, 5 von Regnault, 3 von Vincent und einer von Serangeli, zwischen 1815 und 1830 waren es 7 Schüler von Baron Gros, je 2 von Guérin und Regnault und je einer von Vincent, Hesse und Thiere. 1822 und 1828 gab es keinen Premier Grand-Prix. Die Resultate sind bei einer Durchsicht aller Anwärter des Hauptwettbewerbes noch krasser. Vgl. Stendhals Kritik an der Académie à Rome und am Auswahlverfahren der Preisträger in: STENDHAL, S. 1088–1090.
- 129 Brief von Hippolyte Flandrin an seinen Bruder, datiert vom 30. Mai 1831 in: FLANDRIN/FROIDEVAUX, 41. Tatsächlich hat Henri-Frédéric Schopin, ein Gros-Schüler, 1831 den Grand Prix de Rome gewonnen, vgl. GRUNCHEC 1989, S. 111.
- 130 BOIME, S. 56.
- 131 Zur ersten Stufe, der *épreuve d'esquisses peintes*, wurden bis zu hundert Kandidaten zugelassen, deren Aufgabe darin bestand, binnen Tagesfrist eine Ölskizze zu einem gestellten Thema anzufertigen. Die Arbeiten wurden anonym eingereicht und beurteilt. Zwei Wochen später durften sich maximal zwanzig Autoren der besten Resultate am zweiten Wettbewerb, der *seconde épreuve*, beteiligen. In diesem musste nach einem männlichen Modell innert vier Sitzungen zu sieben Stunden eine Aktstudie gemalt werden. Von den Anwärtern der *seconde épreuve* wurden noch maximal zehn bestimmt, die eine Woche später am *Concours définitif* teilnehmen durften. Dort erhielten sie 72 Tage Zeit, um in Klausur ein vorgegebenes Thema aus Geschichte, Religion oder Mythologie in ein mittelgroßes Historienbild umzusetzen. GRUNCHEC 1986, S. 27–31. Dabei mussten sie unter schärfsten Kontrollen einen Abklatsch ihrer in den ersten zwölf Stunden entstandenen Skizze, eine sogenannte *calque*, der Prüfungskommission übergeben, um allfälligen «Fremdeinwirkungen» vorzubeugen. Solche *calques* sind häufig nicht erhalten, vgl. aber z.B. jene von Jean-Baptiste Vinchon aus dem Jahre 1814 in: GRUNCHEC 1986, S. 102–103. Die Masse der seit 1816 erhaltenen Gemälde aus dem *Concours der Peinture Historique* schwanken alle um 1,14 x 1,46 cm. Vgl. GRUNCHEC 1986.
- 132 EITNER 1963, BAZIN Dok. 81.
- 133 GÉRICAUT 1991, S. 275.
- 134 vgl. GÉRICAUT 1991, S. 267–268, Michael MARRINAN in: GÉRICAUT 1996, S. 76.
- 135 BAZIN IV, S. 10.
- 136 B 1025-B 1027, B 1029, B 1031-B 1037, B 1039-B 1043. Bazin hat um diese Episode nicht weniger als 57 Zeichnungen gruppiert und glaubt, dass alle seine Nummern B 1025-B 1088 vor Géricaults Abreise nach Italien entstanden sein müssen. Er erklärt dies mit einer gewissen «*retour de sagesse*», welche die akademischen Intentionen des Künstlers verrate. Einige Blätter, die nicht direkt die *Enone* vorbereiten, sind wohl aber erst in Rom oder Neapel bezeichnet worden. Vgl. BAZIN IV, S. 7–12. Eitner indessen glaubt, dass Géricault diese Zeichnungen «*evidently only for his own amusement*» schuf, EITNER 1983, S. 88, wiederholt in: EITNER 1991, S. 111. Régis Michel lässt das Motiv für das Anfertigen dieser Zeichnungen und die Teilnahme am Rompreis offen, siehe MICHEL in: GÉRICAUT 1991, S. 60.
- 137 Siehe «*Le règlement de l'Académie de France à Rome*», Reprint in: BRUNEL, Bd. 1, S. 135–151. Die erste Ausgabe im 19. Jh. wurde 1821 gedruckt und seither immer wieder modifiziert (BRUNEL, Bd. 1, S. 134). Die von Brunel vorgelegte späte Ausgabe gibt aber einen generellen Eindruck von den Bedingungen, unter denen die Pensionäre in der Villa Medici im 19. Jh. lebten. Zur Regelung der «*Envoies*» siehe ibd., Kapitel III, Art. 34 ff. (BRUNEL, Bd. 1, S. 149 f.).
- 138 Im Brief an Elisabeth Dedreux vom 23.11.1816, hier Brief II, S. 17 und weiter unten, S. 26, Anm. 248.
- 139 Vgl. GRUNCHEC 1986, S. 100–109.
- 140 EITNER 1983, S. 87–88, wiederholt in EITNER 1991, S. 110–111.
- 141 Vgl. Géricaults «*Studienplan*» im Carnet-Zoubaloff in: SZCEPINSKA-TRAMER 1982, S. 138–139 und 141. Zu den Zeichnungen siehe B 176-B 229. Géricault war von 1810 bis 1812 Schüler im Atelier von Guérin. Siehe dazu GÉRICAUT 1991, S. 265, 268, und hier Teil III, S. 199.
- 142 QUATREMÈRE DE QUINCY 1791, S. 45.
- 143 ETEX 1859, S. 19–20.
- 144 Zur gewandelten Wahrnehmung Italiens im 18. und frühen 19. Jh. siehe GALASSI, S. 83–98.
- 145 François-Edouard Picot, Brief vom 2. März 1839 an Isidore Pils. Photokopien der unveröffentlichten Korrespondenz Picots verdanke ich Frau Ariane Menzi-Naville, Rüschlikon, die sie teilweise in ihrer Lizentiatsarbeit der Universität Zürich (MENZI-NAVILLE) transkribiert vorlegte. Dieser Brief auszugsweise ibd. S. 55.
- 146 ibd.
- 147 Zur Auflösung des *Musée Napoléon* siehe WESCHER, S. 131 ff. Vgl. auch SAUNIER und BLUMER. Zum Verkauf der Sammlung Albani siehe WÜNSCHE/BUTTLAR/HADORF/TIEDE, S. 15–36.
- 148 Siehe FOUQUET, Eric in: GÉRICAUT 1996, Bd. 2, S. 759–775 und BAZIN I, S. 31.
- 149 MICHELET 1896 als Reprint 1991, S. 33–34. Vgl. auch Bruno CHENIQUE in GÉRICAUT 1991, S. 274.
- 150 Diese Idee habe ich schon in GÉRICAUT 1997 geäußert, S. 67.
- 151 BAZIN I, S. 143–151.
- 152 Einen Eindruck der Vermögensverhältnisse von Géricaults Onkel geben die verschiedenen Immobilien, die jener besessen hat. Vgl. dazu BAZIN I, S. 170–187 (das Pariser Hôtel Cambacérès im 7. Arrondissement und das Château du Grand-Chesnay bei Versailles).
- 153 CLÉMENT, S. 42.
- 154 vgl. BAZIN Dok. 27, Dok. 56–57bis.
- 155 BAZIN Dok. 43–44.
- 156 Der Stipendienbetrag für die Pensionäre der Académie de France à Rome variierte je nach Studienjahr und Arbeitsbereich. Architekten z.B. bekamen am meisten, Bildhauer und Medailleure am wenigsten. Siehe dazu BRUNEL, Bd. 1, S. 136–137. Zur Finanzierung von Léopold Roberts Italienaufenthalt siehe GASSIER, S. 56. Zu Ulrich und Demetz siehe hier Teil II, S. 41f. und Anm. 525. Zu Mayer siehe MAYER, Bd. 2, S. 492. Zu den Umrechnungen der einzelnen Währungen vgl. KLIMPERT und FREY.
- 157 Théodore Lebrun in seinem Brief an Louis Batissier, datiert vom 8. April 1836, publiziert von Maurice Tournieux in: BSHAF, 1912, hier verwendete Abschrift in: BAZIN Dok. 1. «*Il [Géricault] comptait rester absent au moins deux années*» bestätigt auch Clément aufgrund anderer Quellen (CLÉMENT, S. 78).
- 158 CLÉMENT, S. 79.
- 159 Siehe hierzu oben S. 14–15. EITNER 1972, S. 15, war der erste, der aufgrund von Le Pesants Forschungen den Namen der bis dahin unbekannten Geliebten von Géricault veröffentlichte. Man mag deshalb seine Obsession mit Alexandrine-Modeste Caruel, wie sie in all seinen Schriften immer wieder in Erscheinung tritt, verstehen. Siehe auch Eitner 1996.
- 160 vgl. CHENIQUE in GÉRICAUT 1991, S. 275.
- 161 WHITNEY 1980, BAZIN Dok. 90.
- 162 GÉRICAUT 1991, S. 276. Die Briefe von Guérin und Laneuilles ibd., S. 317, auf den Brief von Gros kann man aus dem Antwortschreiben von Celeste Meuricoffre-Coltellini schliessen. Siehe dazu unten S. 35. Ein weiterer Brief Guérins war an Gabriel de Fontenay in Florenz gerichtet, siehe dazu weiter unten S. 23. Auch Whitney vermutet, dass Géricault erst nach seinem Geburtstag abgereist ist. Siehe WHITNEY 1997, S. 5.
- 163 GÉRICAUT 1991, S. 317.
- 164 Siehe oben S. 17, Nr. I und Anm. 78; GÉRICAUT 1991, S. 318.
- 165 BATISSIER, S. 42 (vgl. auch seinen Text hier S. 14–15), GÉRICAUT 1991, S. 276, WHITNEY 1997, S. 5.
- 166 In den *Archives d'Etat de Genève* sind allerdings keine Dokumente dieser Zeit erhalten, die kurze Aufenthalte von Ausländern belegen. Es sind aus der Zeit zwischen Napoleons Niederlage und der (Wieder-)prokla-

- mation der Republik am 31.12.1818 nur Register erhalten, worin Ausländer (dazu gehörten auch Nicht-Genfer aus der Schweiz, also z.B. Berner und Luzerner) aufgezeichnet wurden, die sich für mehrere Wochen in Genf aufhielten.
- 167 REICHARD, S. 5–6 spricht von 34 Miles.
- 168 BRILLI, S. 140–147. Zum Vetturino im Speziellen ibd., S. 157–159.
- 169 ibd., S. 148–153.
- 170 Zu Birmann siehe BASEL 1997, S. 100–101, Nr. 75 und 76, *Italienische Skizzenbücher* von 1817, zu Michallon siehe SÉRULLAZ 1992, S. 67, Nr. 49: *Album d'Italie* von 1821, zu Drouais siehe SÉRULLAZ 1976, zu Turner siehe POWELL, S. 21, 22 und 24.
- 171 vgl. z.B. POWELL, S. 22 und 24.
- 172 Das *Carnet de voyage* von Girodet de Trioson in der Bibliothèque Nationale, Paris, Inv. Dc 48res - 4°. Das *Carnet de voyage d'Italie* von Baron Gros im Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 29956.
- 173 Zu Ingres siehe NAEF I, S. 28, zu Turner siehe POWELL, S. 20, zu Corot siehe GALASSI, S. 131.
- 174 STENDHAL, S. 477–478.
- 175 Siehe oben S. 17, Nr. I und Anm. 78; GÉRICHAULT 1991, S. 318.
- 176 MORGAN, Bd. 3, S. 35. Lady Morgans Bericht erschien gleichzeitig auf Englisch (London/Paris), Deutsch (Weimar) und Französisch (Paris), hier verwendet wurde die Pariser Ausgabe von 1821.
- 177 LAVALANT, S. 34. Siehe auch PELLEGRINI 1967, beso. S. 129–136 und 163–200.
- 178 GÉRICHAULT 1991, S. 318. Der französische Botschafter im Königreich Toskana war damals Chevalier de Vernègues. Die «Duchesse de Narbonne» war Emilie de Sérent, Gattin von Raymond-Jacques-Marie, Duc de Narbonne-Pelet (1771–1855). Er war von 1815–1821 französischer Botschafter zu Neapel. Als intelligente, ambitionierte Frau wurde sie eine intime Freundin von Louis XVIII., missbrauchte aber dessen Vertrauen und intrigierte zugunsten des Duc de Blacas, Botschafter zu Rom. Darauf musste sie 1816 Paris verlassen und ihrem Gatten nach Neapel folgen. Auf der Durchreise in Florenz lud sie Géricault nach Neapel ein, doch konnte er sie dort nicht besuchen, weil sie sich bereits am 10. März 1817 wieder auf der Rückreise nach Paris befand. Eintrag im *Registre des Passeports visés der Jahre 1814–18, Ambassade de France près le Saint-Siège, Rome*, Bd. 1, Nr. 1144. 10. März 1817. Zu Emile de Sérent, Duchesse de Narbonne-Pelet siehe CHATEAUBRIAND 1951, S. 453, ders. *Mémoires d'Outre-tombe*, hrsg. von Maurice Lavalant, Paris 1969, Bd. 4, S. 501. Siehe auch OSMOND, Bd. 2, S. 219–228 und HENRI-ROBERT, S. 268–269.
- 179 GÉRICHAULT 1991, S. 318, wie Anm. 58.
- 180 Zu Géricault in Florenz vgl. auch CLÉMENT, S. 88: «A Florence, Géricault visita avec enthousiasme les églises et les galeries qui regorgent de chefs-d'oeuvre de l'école florentine, qu'il devait aimer plus que toute autre. Il y a fait un bon nombre de croquis et surtout des dessins très soignés d'après les tombeaux des Médicis par Michel-Ange.»
- 181 Brief von Wolfgang-Adam Töpffer vom 29.3.1824 an seine Frau, zitiert in: BOISSONNAS, S. 284: «Nous ne sommes pas à beau coup près de terme de notre voyage, et je peux [...] dire que j'ai déjà de l'Architecture, des Tableaux et des Statues par dessus la tête, on voyage tous les jours des musées aux églises et des églises aux musées, on regarde tout sans voir faute de temps. Une multitude d'objets passent devant nos yeux et comme ils ont tous de grandes connexions entre eux, une impression efface l'autre, peu de chose reste dans la tête. C'est là qu'en sont réduits les voyageurs qui voyent pour avoir vu [...]»
- 182 Auch Stendhal und Töpffer haben Fabre besucht, siehe STENDHAL, S. 490 und BOISSONNAS, S. 286.
- 183 Brief von Laneuville an François-Xavier Fabre, vollständig abgedruckt in: GÉRICHAULT 1991, S. 317. Dieses Dokument war weder Bazin noch Eitner bekannt.
- 184 Siehe HILAIRE, S. 7–12 und BORDES, S. 91–98 und 155–162. Die Dissertation von Laure Pellicer, *François-Xavier Fabre*, Sorbonne, Paris 1983, war mir leider nicht zugänglich. Zur Countess of Albany siehe PELLEGRINI 1951.
- 185 Brief vom 18. Oktober 1816 in: GÉRICHAULT 1991, S. 318.
- 186 Brief von Pierre-Narcisse Guérin an Gabriel de Fontenay, datiert vom 14. November 1817, wiedergegeben von CHENIQUE in: GÉRICHAULT 1991, S. 318 (nicht bei Bazin).
- 187 Zu Fontenay siehe NAEF II, S. 18–25.
- 188 NAEF II, S. 20 (Zitat nach Lavaillant).
- 189 Lamartine zitiert nach NAEF II, S. 20–21: «Il avait, par-dessus tout, un coeur d'or, pur, solide et franc comme le caractère de la Bourgogne, un peu railleur mais jamais mordant. La jalousie n'avait jamais approché de ce coeur; il jouissait du bonheur de faire valoir ses inférieurs et ses égaux».
- 190 CLÉMENT, S. 82.
- 191 BAZIN Dok. 93.
- 192 EITNER 1983, S. 99, WHITNEY 1997, S. 6.
- 193 WAETZOLDT, S. 20.
- 194 SEUME, S. 20.
- 195 ibd.
- 196 Franz Grillparzer, Tagebucheintrag vom 7. April 1819 in: GRILLPARZER, S. 174. Auch Léopold Robert berichtete seinen Eltern von «[...] maintes aventures extraordinaires, surtout celles qui concernent les brigands des environs de Rome. Leur audace est connue partout [...]» Brief vom Juni 1818 von Léopold Roberts an seine Eltern in: GASSIER, S. 79. Allerdings muss man berücksichtigen, dass sich das Brigantenproblem erst seit 1818 verschärfte. Siehe dazu ebenfalls GASSIER, S. 82 ff.
- 197 STENDHAL, S. 17.
- 198 MORGAN, Bd. 3, S. 215: «Depuis Baccano, l'uniformité de la vue se change en diversité non moins triste; on distingue quelque chose qui ressemble à une population, dans les figures blêmes, défaits, bouffies qui se traînent sous leurs abris de paille, ou semblent travailler dans les marais pestilentiels. Plusieurs avaient plutôt l'air de fantômes que d'êtres vivants; et ils ne conservaient des expressions humaines que celle de la souffrance. [...] Aucuns de ces mouvements qui appartiennent au voisinage d'une grande ville, ne distinguent l'approche de celle qui a été la plus grande de toutes: [...] Un gibet auquel des membres humains étaient encore attachés, l'hôtellerie ruinée de Fossaccio,
- la villa Giustiniani isolée et tombant de vétusté et la tombe grossière qu'on nomme le tombeau de Néron, se succèdent jusqu'aux murs des villas des feaubourgs qui bornent la vue de la route étroite. On passe le Tiber sur le pont Milvio. On arrive à la porta del Popolo qui termine la via Flaminia, et l'on entre dans Rome. Le coeur du voyageur classique bondit de joie, le coeur de l'ami de l'humanité bat vivement aussi, mais c'est par une émotion bien différente.» Auch Toussaint von Charpentier nennt in CHARPENTIER, 2. Teil, S. 35, die «an langen Stangen aufgehängten, vom Winde hin und her getriebenen Arme und Beine eines berühmten Räubers» bei der Einfahrt nach Rom.
- 199 BYRON, *Child Harold's Pilgrimage*, Canto IV, 694, Bd. 2, S. 120.
- 200 VALERY, Bd. 4, S. 1.
- 201 CHATEAUBRIAND 1997, Bd. 2., S. 1480–1481. *Le Voyage en Italie* ist zwar erst 1827 erschienen, Chateaubriand hat sich dabei aber auf Schriften gestützt, die er während seines diplomatischen Dienstes in Rom 1803–4 verfasst hat. Um dem Text mehr Authentizität zu verleihen, behielt er die Briefform mit diversen Daten bei. Siehe dazu die Einführung von Maurice Regard, ibd., S. 1405 ff. Vgl. auch MENGIN, S. 7–13.
- 202 STAËL, S. 91.
- 203 EDWARDS/LIVERSIDGE, S. 22. Der sprunghafte Anstieg der Zahl der Engländer in Italien ab 1816 lässt sich auch an den Passkopien in ASN erkennen, reisten doch in den Jahren 1816 und 1817 hauptsächlich Italiener und Briten zwischen Rom und Neapel; Franzosen, Deutsche und andere waren viel seltener.
- 204 vgl. das Aquarell von Turner, *The Colosseum by moonlight*, von 1819 in POWELL, S. 10, CHATEAUBRIAND 1997, «Promenade dans Rome, au clair de lune», S. 1457–1458, STAËL, S. 125, GOETHE, S. 179–180. Auch Barthélemy Menn berichtet von einem Spaziergang bei Mondschein im Zentrum des antiken Roms, ZELGER 1977, S. 243. Das Gesuchsschreiben vom 21.8.1826 einer «Signora Hulton, dama inglese [...] per vedere Pompei al lume di luna per una sola volta [...]» wird im ASSAN aufbewahrt (Secondo Inventario 32, fasc. 1–5).
- 205 Z. B. GOETHE, S. 562, STAËL, S. 262–263, STENDHAL, S. 18–19 u.a., GRILLPARZER, S. 181, JOYANT, S. 260, Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) in: SULTANA, S. 390–391.
- 206 GRILLPARZER, S. 183. So schrieb auch Wolfgang-Adam Töpffer von den Qualen des gehetzten Touristen: «[...] la quantité épouvante l'imagination, on ne voit rien, quoi qu'on ouvre de grands yeux pour voir. La curiosité se lasse par le travail de voir; on ne voit que vaguement parce que les objets se présentent en foule, il faudrait choisir, mais le temps vous talonne. Je n'y reviendrai plus se dit-on, profitons de ce que nous y sommes et ainsi vont les choses: on a bien été à Rome, mais on n'a pas vu Rome.» (zitiert nach BOISSONNAS, S. 287). Vgl. STENDHAL, *Manière de voir Rome en dix jours* in: STENDHAL, S. 1182–1189.
- 207 Ambassade de France près le Saint-Siège, *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 882 vom 15. November 1816: «[numéro d'entrée]

- 882, [date] 15. November [1816], [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Géricault, [qualités] propriétaire [âge] -, [lieu de naissance] Rouen, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Italie et Suisse, [observation] Passeport du Ministre/Prefect de Police/en date du 15 Août 1816». Siehe WHITNEY 1980, S. 255. Vgl. BAZIN Dok. 91, bemerkt, dass Géricault sein Alter mit 24 Jahren angegeben habe, was Chenique in: GÉRICAUT 1991, S. 277 übernimmt. Ich selbst habe bei der Überprüfung dieses Registers im Sommer 1992 in diesem Eintrag keine Altersangabe gefunden, erst beim zweiten vom 19. März 1817. Siehe dazu weiter unten S. 32 und Anm. 358.
- 208 Brief von Géricault an Dedreux-Dorcy vom 27. November 1816, BAZIN Dok. 93.
- 209 ibd.
- 210 *Livre d'Inscription des Pensionnaires à la Villa Médicis* (ouvert le premier octobre 1807), S. 6: «[Nom] Pierre Anne/Dedreux/architecte [arrivé] 10.1.1816 [départ] 31.12.1818 [notes] architecte agé 27 ans». Auf der Ambassade de France près le Saint-Siège hat sich Pierre Anne Dedreux aber erst zehn Wochen später am 4. April 1816 immatrikuliert! Der Eintrag lautet dort: *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 567 vom 7. April 1816: «[numéro d'entrée] 567, [date] 4. Avril 1816, [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Pierre-Anne Dedreux, [qualités] architecte [âge] 27, [lieu de naissance] Paris, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Rome, [observation] Passeport de S.I.Magr. le Duc de Richelieu en date du 14. septr. 1815».
- 211 Archives ENSBA.
- 212 Zu Pierre-Anne Dedreux siehe im allg.: *Dictionnaire de Biographie Française* hrsg. von R. D'AMAT und R. LIMOUZIN-LAMOTHE, Bd. 10, S. 514. Dedreux gilt offenbar als unbedeutender Architekt, er ist nicht oder nur knapp in den einschlägigen Nachschlagwerken erfasst. Vgl. z.B. Thieme-Becker, Bd. 8, S. 543. *Hamilton's Encyclopedia of Architecture*, New York/London 1982 oder Bernard CODINS *Dictionnaire des Architectes*, Paris 1994.
- 213 Vgl. GÉRICAUT 1991, S. 266. Über Dedreux-Dorcy im allgemeinen siehe *Dictionnaire de Biographie Française*, Bd. 10, S. 514. Sein Nachlass wurde am 26. März 1875 verkauft: BN, Répertoire Bodoïn 1800–1875: A83: *Catalogue de Tableaux, Dessins, Pastels, Aquarelles par Dedreux-Dorcy et dont la vente aux enchères aura lieu par suite de son décès Hotel Drouot, Le vendredi 26 Mars 1875* [. . .]. Der Katalog enthält eine kleine Würdigung des Künstlers.
- 214 Es sind bis jetzt sieben Briefe Géricaults an Dedreux-Dorcy bekannt, siehe CHENIQUE 1993, S. 19. Sie sind bei Bazin (meist aus fremden Quellen) aufgeführt: BAZIN Dok. 39, Dok. 88 (nur Fragment, vollständig wiedergegeben in: GÉRICAUT 1991, S. 318), Dok. 93, Dok. 103, Dok. 105, Dok. 169, Dok. 191.
- 215 Das Testament von George-Nicolas Géricault: BAZIN Dok. 257.
- 216 BAZIN Dok. 254.
- 217 BAZIN Dok. 275.
- 218 BAZIN Dok. 93, vgl. oben, S. 17, Nr. II.
- 219 B 1722: *Bildnis von Alfred Dedreux*, B 1723: *Bildnis Alfred und Elise Dedreux*.
- 220 So hinterliess Géricaults Sohn Georges Hippolyte (1818–1882) in seinem Testament von 1841 unter Position 1°) Louise Dedreux, der Tochter von Pierre-Anne, 30 000 Francs, und ihrem Onkel Dedreux-Dorcy unter Position 6°) 2000.- Francs. Siehe dazu BAZIN Dok. 442.
- 221 GÉRICAUT 1991, S. 277, der Text von Etex in: ETEX 1859, S. 5 und S. 13 und ders. 1885, S. 15: «Il allait à Rome retrouver des artistes qu'il avait connus à Paris: les sculpteurs, prix de Rome, Giraud, qui a rapporté de Londres les bas-reliefs du Parthénon de Phidias qu'il a fait mouler à ses frais; David d'Angers, notre cher maître Pradier; puis, les peintres Forestier et Schnetz surtout, dont le talent sincère était très sympathique à Géricault.»
- 222 BAZIN Dok. 93, vgl. oben, S. 17, Nr. II, zum Brief siehe auch S. 26, Anm. 248.
- 223 Giraud wohnte nämlich seit 1793 wieder in Paris und unterhielt dort eine berühmte Gipssammlung. Zudem ist für ihn kein Rombesuch während Géricaults Italienaufenthalt dokumentiert. Er figuriert nirgends in den Registern der Villa Medici oder der *Embassade près le Saint-Siège* aus den Jahren 1814–1818, die ich selber im Sommer 1992 überprüft habe. Zu Giraud siehe GRIENER, Pascal, «Giraud, Jean-Baptiste» in: *The Dictionary of Art*, Bd. 12, S. 727–728 und SHEDD.
- 224 Vgl. BRUNEL, S. 92. In den von mir durchgesehenen Registern ist David d'Angers nicht aufgelistet, das bedeutet aber nicht, dass sich die beiden nicht kannten.
- 225 GRUNCHEC 1986, S. 100–101.
- 226 Die Initialzündung zur «Wiederentdeckung» Forestiers scheint Gruncsecs Ausstellung von 1986 gewesen zu sein (GRUNCHEC 1986). Siehe auch CAMPBELL/CARLSON, S. 258–259.
- 227 Siehe dazu weiter unten Teil II, S. 55 und Teil III, S. 209.
- 228 VALERY, Bd. 1, S. 210.
- 229 Ambassade de France près le Saint-Siège, *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 797 vom 3. Oktober 1816: «[numéro d'entrée] 797, [date] 3 Oct. 1816, [numéro du passeport] 2146/Reg.19., [nom et prénom] Jean Victor Schnetz, [qualités] peintre [âge] 29, [lieu de naissance] Versailles, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Italie, [observation] Passeport du Ministre de Police daté du 9. Août. 1816». Zur Zeitdifferenz zwischen tatsächlicher Ankunft und dem Datum des Eintrags vergleiche oben Anm. 210 (P.A. Dedreux). Zu Schnetz allgemein siehe CHESNEAU-DUPIN.
- 230 NAEF III, S. 312–320 und Kat. 380.
- 231 Manuskript Montfords in: GÉRICAUT 1991, S. 312.
- 232 Brief Jacques-Louis Davids an Jean-Victor Schnetz vom 16. November 1820, zitiert in NAEF III, S. 314.
- 233 Brief aus Rom an Jean-Victor Schnetz in Rom, vom 7. Juni 1817, zitiert von CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 318 (nicht bei Bazin). Zu Schnetz und Géricault siehe Bruno Chenique: «Schnetz et Géricault, deux révolutionnaires en terre sacrée» in: CHESNEAU-DUPIN, S. 31–50.
- 234 CHENIQUE 1993, S. 41. Schnetz wohnte 1817 an der Via Gregoriana Nr. 30–33, Ingres an der gleichen Strasse in der Nr. 34. Ingres erreichte seinen Durchbruch beim Pariser Publikum erst 1824 mit seinem *Le Voeu de Louis XIII*. Siehe dazu NAEF 1962, S. 7.
- 235 KRIS/KURZ, S. 119 (dort mit Dürer und Lucas van Leyden, Frans Hals und Van Dyck). Laut Blanc führte Mme. Ingres Géricault und Schnetz in das Vorzimmer zum Atelier: «Les murs étaient tapissés de dessins qui frappèrent tellement Géricault qu'il se mit à les regarder de près et à les dévorer des yeux [. . .]. Ingres, venant chercher ses visiteurs, rencontra Géricault tout absorbé dans sa contemplation, et il eut quelque peine à l'en tirer. Les deux peintres, introduits dans l'atelier de leur confrère, y virent peu de peintures, et ils n'eurent que des louanges pour celles qu'on leur montra, notamment pour quelques ébauches, magnifiques de beauté future, parmi lesquelles ils durent remarquer la 'Venus Anadyomène', un des projets que l'auteur affectionnait le plus, un de ceux dont il caressait la pensée. Cependant, Géricault en revenait toujours aux dessins d'Ingres et à le complimenter sur son talent prodigieux dans ce genre. Celui-ci finit par en prendre de l'humeur, ayant l'air de dire qu'on ne venait pas chez un peintre pour regarder à des croquis [. . .] Les deux artistes se séparèrent mécontents l'un de l'autre. Quant à Géricault, il était par-dessus le marché fort surpris que M. Ingres se fût irrité d'un éloge comme d'autres s'irriteraient d'une critique, et en sortant, il dit à Schnetz: 'C'est un singulier caractère, un bâton bien épineux que votre ami: je ne m'aviserai plus de lui rendre visite et surtout de vanter ses ouvrages en sa présence.' En effet, Ingres et Géricault ne se revirent plus.» zitiert nach BLANC, Charles, «Ingres, sa Vie et son Oeuvre» in: *GBA XXIII*, Paris 1867, S. 207. Jean Gigoux vermutete, dass dieser Besuch in Florenz stattfand: GIGOUX, S. 89. Das ist jedoch nicht möglich, weil Ingres erst 1820 nach Florenz umzog.
- 236 CLÉMENT, S. 262–263. In Géricaults Nachlass gab es keine Ingres-Zeichnung, man kann das besagte Blatt deshalb nicht identifizieren.
- 237 Der Brief Géricaults an Cogniet vom Dezember 1818 publiziert in: CHENIQUE 1993, S. 37–39.
- 238 ibd., S. 41.
- 239 Vgl. PRADIER, Bd. 1 (Correspondance 1790–1833), S. 9, Anm. 1. Zu Pradier allg. siehe zuletzt WARD-JACKSON, in: *Dictionary of Art*, Bd. 25, S. 417–418.
- 240 Es muss sich dabei um das Blatt *Homme terrassant un taureau*, B 1220, handeln.
- 241 DU CAMP, Bd. 2, S. 297–298 (nicht bei Bazin, aber schon von Eitner aufgegriffen in: EITNER 1983, S. 109–110).
- 242 PRADIER.
- 243 ETEX 1859, S. 13.
- 244 Jean Alaux, François Benoist, Eugène Bourgeois, Henri Brandt, Auguste Caristie, Jean-Pierre Cortot, Antoine Desboeufs, Louis-Nicolas Destouches, Henri-Joseph de Forestier, Charles Henri Landon, Léon Pallière, Etienne Jules Ramey, Pierre Gaspard Roll, Auguste Paneron, Louis-Messidor-Lebon Petitot und Jean Baptiste Vinchon.

- 245 GÉRICAUT 1991, S. 278, wiederholt in: GÉRICAUT 1997, S. 31.
- 246 Vgl. ROSENTHAL 1982, S. 9–10. Rosenthal entwickelte seine These lediglich aufgrund motivischer Parallelen im Werk der beiden Künstler, konnte aber keine Dokumente vorlegen, die Augustes Anwesenheit in Rom nach 1815 stützen könnten. Zudem sprechen Sauniers und Lamis Angaben (SAUNIER o. D./LAMI Bd.1, S. 28) dagegen. Der Eintrag im *Livre d'Inscription des Pensionnaires à la Villa Médicis* lautet S.4, 3. Eintrag: «Jules Robert Auguste Sculpteur, arrivé le 28. avril 1811 [. . .], départ le 31. X. 1814».
- 247 Besonders schön Thorés Legende: «[à Rome] il resta trois mois sans laisser entrer personne dans sa chambre, et sans faire son lit» in: THORÉ 1843, Bd.1, S. 331.
- 248 BAZIN Dok. 92 (vgl. GÉRICAUT 1991, S. 277). Der Brief lautet: «[. . .] les cinq années que l'on accorde aux pensionnaires leur sont plus nuisibles qu'utiles, en ce qu'il prolongent leurs études dans un temps où il serait plus convenable de faire des ouvrages; ils s'accoutument ainsi à vivre de l'argent du gouvernement, et passant dans le repos et la sécurité les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu leur énergie et ne sachant plus faire d'efforts. Ils terminent comme des hommes ordinaires une existence dont le commencement avait fait espérer beaucoup. C'est enterrer les arts au lieu d'aider à leur accroissement, et, dans le principe, l'institution de l'Ecole de Rome n'a pu être ce qu'elle est aujourd'hui. Ainsi beaucoup y vont, peu en reviennent. Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme [. . .].» Seit dem dieser Brief 1864 im *Le Moniteur* publiziert wurde, bestimmte er das Bild des anti-akademischen «Kämpfers» Théodore Géricault. Der Brief erschien in Teilen bei Clément 1867, S. 249, Anm. 1, CLÉMENT 1879, S. 108–109, Anm. 1.
- 249 STENDHAL, S. 1088.
- 250 «Nous avons eu le mois dernier, l'exposition des pensionnaires de France, elle était d'une faiblesse déplorable. En sortant de là on se demande ce que viennent faire à Rome pendant cinq ans ces messieurs qu'y entretiennent à grands frais le Gouvernement.» JOYANT, S. 264.
- 251 ETEX 1859, S. 20.
- 252 Folgende Deutsche und Schweizer Maler und Graphiker weilten 1816 und 1817 in Rom: Samuel Amsler (1791–1849), Peter Wenzel Berger (Lebensdaten unbekannt), Samuel Birmann (1793–1847), Jakob Christoph Bischoff (1793–1825), Heinrich Franz Brandt (1789–1845), Joseph Caspar (1799–1880), Franz Ludwig Catel (1778–1856), Johann Friedrich Dietrich (1787–1846), Johann Leberecht Eggink (1787–1867), Carl Philipp Fohr (1795–1818), Carl Ludwig Frommel (1789–1863), Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820), Ludwig Emil Grimm (1790–1863), Johann Friedrich Helmsdorf (1783–1852), Adolf von Heydeck (1787–1856), Franz Theobald Horny (1798–1824), Joseph Anton Koch (1768–1839), Michael Köck (1760–1825), Pietro Kunze (1793–1863), Johann Ludwig Gebhard Lund (1777–1867), Karl Joseph Ignaz Mosler (1788–1860), Franz Xaver Müller (1749–1825), Joseph Rebell (1787–1828), Markus Theodor Rebenitz (1791–1861), Johann Christian Reinhart (1761–1847), Franz Riepenhausen (1786–1831), Peter Rittig (1789–1840), Johann Gottlob Samuel Rösel (1786–1843), Ludwig Sigismund Ruhl (1794–1887), Leander Russ (1809–1864), Friedrich Salathé (1793–1858), Friedrich Wilhelm Schadow (1789–1862), August Karl Graf von Seisheim (1789–1869), Carl Adolf Senff (1785–1863), August Siegert (1786–1869), Rudolf Friedrich Karl Suhrlant (1781–1862), Joseph Suter (1781–1866), Carl Wilhelm Tischbein (1797–1855), Joseph Tominz (1792–1878), Johann Veit (1790–1854), Philipp Veit (1793–1877), Carl Vogel von Vogelstein (1788–1868), Johann Martin von Wagner (1777–1858), Johann Wilhelm Walkhoff (1789–1822), Clemens von Zimmermann (1788–1869). Vgl. GELLER, Hans, *Die Bildnisse der Deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Berlin 1952, S. 129–143.
- 253 Vgl. EDWARDS/LIVERSIDGE, S. 20 ff.
- 254 Zu Schnetz siehe CHESNEAU-DUPIN, zu Robert siehe GASSIER, S. 56, zu Corot siehe GALASSI, S. 131. Gassier nennt z.B. auch noch den Guérin-Schüler Barbier-Walbonne, der in der gleichen Zeit selbständig nach Rom gereist ist: GASSIER, S. 99 u. anderswo.
- 255 AUBRUN 1974, S. 319–336.
- 256 NAEF I, S. 470–474..
- 257 Beides Bekannte von Robert siehe GASSIER 1983, S. 58.
- 258 NAEF I, S. 283–297.
- 259 PETIT-RADEL, Bd. 1, S. 460, STENDHAL, S. 704.
- 260 STENDHAL, S. 705.
- 261 MORGAN, Bd. 3, S. 341.
- 262 WHITNEY 1997, S. 17.
- 263 Von mir bereits 1995, S. 103 vorgelegt, von WHITNEY 1997, S. 17 ohne Hinweis auf meinen Artikel übernommen.
- 264 MORGAN, Bd. 3, S. 338.
- 265 Der Alexanderfries ist auf vielen Darstellungen von Thorvaldsen und seinem Atelier zu sehen, so z.B. auf den Bildnissen von Christoffer Wilhelm Eckersberg (BOTT/SPIELMANN, Nr. 4.4, 511) und von Emilius Ditlev Baerentzen (BOTT/SPIELMANN, Nr. 4.14, 520), sowie auf den Atelieransichten von Hans Detlev Christian Martens (BOTT/SPIELMANN, Nr. 4.25, 531) und Lugi (?) Ricciardelli (BOTT/SPIELMANN, Nr. 4.28, 534).
- 266 B 1373.
- 267 CLÉMENT, S. 106, CLARK, S. 181–182, EITNER 1983, S. 124–125 und 131 und anderswo.
- 268 GÉRICAUT 1991, S. 314. Géricault wird die *Elgin-Marbles* 1819 oder 1820 in London gesehen haben, da diese erst 1816 fürs Britische Museum angekauft wurden. Diese Meinung teilt auch WHITNEY 1997, S. 23 und S. 205, Anm. 60. Zu Thorvaldsen und Géricaults siehe auch weiter S. 210.
- 269 THIELE, Bd.1, S. 272. Siehe auch SELLS, Christopher, «The Tsar and his Staff Officers» in: GÉRICAUT 1996, S. 361–376.
- 270 THIELE, Bd. 1, S. 320, 338–339, Bd. 2, S. 73–75.
- 271 Ähnliches berichtete Joyant seinen Eltern: «Il y a ici [. . .] une colonie d'artistes. Malgré mon désir de vivre dans l'isolement je fais tous les jours quelques nouvelles connaissances.» JOYANT, S. 254.
- 272 DUPATY, S. 151.
- 273 GÉRICAUT 1991, S. 278 (nicht bei Bazin). Allerdings wird Géricault in der bisher bekannten Korrespondenz Granets nirgends erwähnt. Siehe dazu NÉTO.
- 274 Vgl. oben S. 17, Brieffragment VI, und Anm. 77.
- 275 Zum Bildnis Granets siehe NAEF I, S. 283, zu Granet allgemein COUTAGNE/NÉTO-DAGUERRE und FANT. Auch Whitney erwähnt Géricaults Bewunderung für Granet in WHITNEY 1997, S. 19.
- 276 Zu Granet generell siehe NAEF I, S. 283–297, zu Forbin ibd., S. 298–316.
- 277 Zum Beispiel Louis Léopold Boilly (1761–1845).
- 278 Brief vom 21. Februar 1830 in: JOYANT, S. 68. Eigentlich geht die Granet-Literatur immer davon aus, dass er bereits 1829 nach Paris zurückgekehrt sei. Vgl. COUTAGNE und FANT.
- 279 ibd. Vgl. auch die Aussage von Charles Thévenin (1764–1838), Direktor der Villa Médici seit 1816, zu Granets Arbeiten: «M. Granet qui peut être regardé comme le premier peintre de genre que nous ayons, a aussi fixé son séjour à Rome parce que c'est là qu'il trouve dans les monuments des différents âges les inspirations et les motifs de ses tableaux. [. . .] M. Granet est dans toute la force de son talent qui honore l'école française.» zitiert nach GASSIER, S. 58.
- 280 Zu seiner Verehrung für Schnetz siehe oben S. 25 und zur Zeitgebundenheit unten S. 208ff.
- 281 Brief III, S. 17 (Brief von Géricault an Dedreux–Dorcy vom 27. November 1816), BAZIN Dok. 93.
- 282 ibd.
- 283 MATTESON, S. 74–78.
- 284 BATISSIER zitiert nach COURTHION, S. 38–42. Zum Erscheinungsdatum von Batissiers Text siehe BAZIN Dok. 333.
- 285 CLÉMENT, S. 106.
- 286 Weder LEBEL und LEM, noch JULLIAN gehen auf diese Alben und Pinelli ein.
- 287 Bartolomeo Pinelli war zu Beginn des 19. Jahrhunderts der führende Illustrator in Rom. Seit 1809, als er seine *Raccolta dei cinquanta costumi pittoreschi* publizierte, genossen seine Graphikfolgen wiederholt grosse Auflagen. 1811 erschienen seine Illustrationen zur *Aeneis*, 1818–21 jene zur *Storia di Roma*, 1821 die *Storia dei Greci*, 1825 die *Divina Commedia* (1825–1826), gefolgt von *Gerusalemme liberata* (1827) und *Orlando Furioso* (1828), um nur einige zu nennen. Vgl. FAGIOLO/MARINI, beso. S. 69–70 und 165–208. Pinelli hatte viele Imitatoren, die sogenannte «pinelliani», welche dem römischen Volksleben in unzähligen Graphiken ein vielfältiges Gesicht gaben.
- 288 GASSIER, S. 75, 133 und 210.
- 289 EITNER 1983, S. 112: «He [Géricault] did not directly borrow from Pinelli's plates, but may have been encouraged by them to think of popular imagery as a source of subject-matter, even for large paintings. [. . .] he had no intention of becoming a painter of picturesque genre [. . .] Having gained some con-

- confidence in his mastery after an arduous course of self-training, he was now eager to prove himself: all his subsequent efforts in Italy are intelligible only as attempts to find material for a work of highest ambition.»
- 290 B 1203.
- 291 B 1182-1186.
- 292 EITNER 1983, S. 103: «It is [. . .] possible that he may have toyed with the idea of making drawings suitable for reproduction and publication in the form of bound *raccolte*, series of etchings of particular themes, of the kind popularized by the Roman painter Bartolomeo Pinelli. The thought of producing work for sale, was at any rate, not far from his mind, as his remarks about the Academy pensioners show. On his return to France barely a year later, he almost immediately began to draw and to publish lithographic prints.»
- 293 Brief vom 30. Januar 1830 in JOYANT, S. 65.
- 294 B 1214.
- 295 B 1203.
- 296 B 1242, B 1301.
- 297 WHITNEY 1997, S. 7, nach HUGGLER, S. 157.
- 298 BATISSIER, S. 40.
- 299 CLÉMENT, S. 82–83.
- 300 B 325.
- 301 B 326.
- 302 B 340 (ehem. Sammlung Emil G. Bührle, Zürich).
- 303 Zu den Zuschreibungen siehe unten die einzelnen Katalogeinträge. Leider konnte kein Gesuchsschreiben an Camillo Borghese oder seine Administration nachgewiesen werden, welches die Entstehung dieser Zeichnungen zeitlich eingrenzen liesse. Weder in den Archiven der Villa Borghese noch im ASV haben sich solche Gesuchsschreiben aus der frühen Restauration erhalten. Die «Firme Visitatori Galleria» im Archivio Borghese im ASV, busta Nr. 354, beginnen erst 1839, die «Permessi per copiare» ebenda, busta 432, beginnen erst 1849. Unter den «Lettere G» des Archivio Borghese im ASV, buste Nr. 6568–6571 war ebenfalls kein Schreiben Géricaults zu finden.
- 304 Bayerische Staatsbibliothek München, abgebildet in: WILTON/BIGNAMINI, S. 243–201, Nr. 195 ff.
- 305 JOYANT, S. 255: *Rome que l'on cite toujours pour les ressources qu'elle présente aux artistes, est peut-être la plus inhospitalière et celle de toute l'Italie où l'on s'applique à mettre le plus d'entraves à leurs études. Les fêtes de l'Eglise viennent cinq ou six fois par semaine motiver la clôture des monuments publics et des galeries particulières. Avant d'arriver à obtenir une permission pour y travailler il faut des pétitions auxquelles une réponse se fait indéfiniment attendre, et une fois obtenue, ce n'est qu'à force d'argent que vous parvenez à vous rendre favorable les Custodes qui en sont les maîtres tout-puissants et sans la protection desquels vous ne pouvez rien faire.»*
- 306 B 1330.
- 307 Vgl. B 1338-B 1422, wobei ich mit manchen Zu- und Abschreibungen Bazins nicht einverstanden bin.
- 308 BAZIN IV, S. 34 und WHITNEY 1997, S. 59.
- 309 WHITNEY 1997, ibd.
- 310 Solche «Rappresentazione dei presepi» werden z.B. von STENDHAL, S. 736 genannt.
- Goethe hingegen sinnierte in seiner *Italiänischen Reise* am 25. Dezember lediglich über die *Medusa Rondanini* und die Katze seiner Wirtin, siehe GOETHE, S. 161–162. Hingegen stellte Antoine-Jean-Baptiste Thomas in seinem *Un an à Rome et dans les environs* «Le Grand Presepio di Araceli» dar, siehe THOMAS, Taf. 70.
- 311 Zu Mme Tussauds Tableaux siehe «Madame Tussaud's Tableaux and History painting» in: LIVERPOOL 1978, S. 99–108.
- 312 JAMESON, S. 68–69.
- 313 LADY MORGAN, Bd. 4, S. 27.
- 314 THOMAS, S. 6 unter «Il Somaro» (Legende zu Tafel VII).
- 315 B 1322–1324.
- 316 BYRON 1976, S. 229–230: Brief an John Murray aus Venedig vom 30. Mai 1817. Siehe dazu weiter unten S. 207. Byron hat Rom nach dem 12. und vor dem 27. Mai 1817 verlassen, wie die entsprechenden Briefe (BYRON 1976, S. 227–228) belegen. Whitney datiert Géricaults Hinrichtungsszenen nicht, sondern zitiert lediglich die entsprechende Textstelle in THOMAS, S. 30, auf die bereits ATHANASSOGLU-KALLMYER 1992, S. 602–603, aufmerksam gemacht hat (jedoch ohne diese zu zitieren).
- 317 STAEL, S. 242.
- 318 GOETHE, S. 518. Vgl. auch LADY MORGAN, Bd. 4, S. 27–28: «L'Eglise pourvoit alors aux faiblesses de ses enfants, et donne une licence pour des erreurs destinées à confirmer son pouvoir, et à remplir ses trésors des offrandes de la contribution. [. . .] Privés de tout frein moral ou religieux, dégagés de la crainte de l'opinion, et tentés par les séductions les plus puissantes, si tous les Italiens passent leur carnaval plutôt fragiles que criminels, c'est une preuve entre mille autres de la tendance inhérente vers le bien, de l'heureuse organisation naturelle de ce peuple aimable et trahi. L'amour n'est pas un péché en Italie; ni la loi, ni la religion, ni les usages ne retiennent ses impulsions, ne leur imposent des bornes; et si l'amour n'est pas la seule affaire du carnaval, il en est du moins une des plus considérables; le reste consiste en amusements frivoles, en plaisirs puérils.»
- 319 B 1242, B 1319, B 1321, B 2767, B 2768 und B 2769.
- 320 Z.B. LÜTHY 1987, EITNER 1996, S. 375–385, beso. S. 385: «The coincidence of the period of his clandestine love affair [with Alexandrine Modeste Caruel] with that of his occupation with erotic imagery is at any rate suggestive. The course of the affair in its various stages seems to be reflected in the development of his erotic imagery.»
- 321 FAGIOLO/MARINI, S. 299.
- 322 WHITNEY 1997, S. 157 ff («The Love of the Gods»). Whitney nennt weder die in EITNER 1996 und BAZIN VII enthaltenen erotischen Blätter, noch die Zeichnungen im Zürcher Skizzenbuch.
- 323 Siehe oben S. 19 und Anm. 118, 119. Besonders Füssli und Sergel wird in Rom ein libertiner Umgang nachgesagt, wobei Füssli, laut Schiff, auch das Seine dazu beitrug, um die Legendenbildung zu fördern.
- 324 Siehe oben Anm. 118, vor allem CHENIQUE 1993.
- 325 Noch nicht bei Bazin!
- 326 B 1301.
- 327 Bei den «Barberi» handelte sich um kleinvüchsige Kreuzungen zwischen nordafrikanischen «Barberias», Verwandte der reinrassigen Araber, und lokalen «Maremmas» aus Latium, die heute nur noch in kleinen Restbeständen existieren. Siehe dazu BAZIN IV, S. 36.
- 328 CLÉMENT, S. 100–101: «La personne qui a déballé ces esquisses à leur arrivée à Paris m'affirme qu'il y en [études en huile] avait plus de vingt, et ajoute ce détail: qu'elles étaient toutes sur papier huilé, qu'elles s'étaient collées les unes avec les autres et qu'on eut de la peine à les séparer.» In der Tat sind die vier bekannten Ölstudien zum Thema B 1343 (*La Mossa* in Baltimore), B 1358 (*La Mossa* im Getty), B 1368 (*La Mossa* im Louvre) und B 1383 (*La Ripresa* in Lille) alle auf *papier marouflé* gemalt, d.h. auf Papier gemalt und auf Leinwand aufgezogen.
- 329 BAZIN 1932, S. 95–99.
- 330 Carle Vernet, *La Mossa*, Musée Calvet, Avignon, Farabb. in: BAZIN IV, S. 37.
- 331 EITNER 1983, S. 124–134.
- 332 BAZIN IV, S. 35–65, 77. Vgl. auch den Bericht von LADY MORGAN, Bd. 4, S. 33–35.
- 333 WHITNEY 1997, S. 89 ff. (The Race of the Barberi Horses).
- 334 Brief III, S. 17, Anm. 80.
- 335 BATISSIER, S. 40.
- 336 CLÉMENT, S. 103–104: «Cependant, instruits comme nous le sommes par la Méduse du degré d'ampleur, d'unité, de beauté que Géricault savait donner à une composition qu'il exécutait jusqu'au bout, il semble que nous pouvons nous représenter ce qu'eût été la Course de chevaux libres sur une toile de trente pieds [= ca. 9 m. (Länge?)]. L'exécution en grand en a été commencée. [. . .] Cette toile a disparu.» Vgl. EITNER 1983, S. 130, EITNER 1991, S. 167, SAGNE, S. 133, WHITNEY 1997, S. 89, 92–93, 126–127, 155.
- 337 Eintrag Nr. 1158 vom 19. März 1817 im *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, der Ambassade de France près le Saint-Siège (Rom), für Neapel. BAZIN Dok. 90 und Dok. 91, zitiert nach WHITNEY 1980, Vgl. oben S. 17, Dokument E.
- 338 EITNER 1983, S. 119.
- 339 WHITNEY 1997, S. 89: «Géricault's attempt to distill his impressions of the race into a transcendent work of art became the central preoccupation of his Italian year. The evolution of his project spanned the seven months from mid-February 1817, when he made on-the-spot studies of the race as he observed it, to late September, when, leaving suddenly for France, he abandoned the large canvas on which he had begun to rough in the elements of his final composition.»
- 340 ibd.: «Work on the Race was interrupted by his [Géricault's] excursion to Naples in the spring, and it coincided throughout the year with lesser projects on a variety of themes both high and low; but the insistent connections and affinities of the Race with his Neapolitan studies and the rest of his Italian oeuvre suggest that even when he was otherwise occupied it was never very far from his mind.»
- 341 EITNER 1972.
- 342 B 1214A.
- 343 B 1426–1428. Zur Datierung siehe ROSENTHAL 1980.

- 344 B 1219.
 345 B 1343.
 346 B 1368.
 347 B 1358.
 348 CLÉMENT, S. 95–100. Clément war der Ansicht, dass *La Ripresa* in Lille (seine Kat. Nr. 83) als Variante der Studie im Louvre entstanden ist: «*Ces trois groupes du premier plan sont reliés par un nombre considérable de figures [...] Géricault a fait plusieurs esquisses de ce second projet. Nous en connaissons trois ou quatre. [...] Les plus importantes appartiennent à MM. Camille Marcille et Couvreur [= B 1383, jetzt in Lille].*»
 349 B 1383.
 350 B 1354.
 351 EITNER 1983, S. 13.
 352 B 1342.
 353 WHITNEY 1997, S. 89 ff.
 354 BAZIN IV, S. 35–65. Die falschen Zuschreibungen sind meiner Meinung nach: B 1339 (wohl von Gros), B 1340 (Pausen von A. Colin), B 1362 (Pause von A. Colin ?). Eigenhändig müssen hingegen seine Fig. 72, möglicherweise Fig. 73, sicherlich Fig. 74 und 74bis und Fig. 75 auf S. 76–78 sein, die er alle Léon Cogniet zuschreibt. Zudem ist wohl auch B 1422 eigenhändig.
 355 SAINT-NON, Abbé de (Richard J.C.), *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 Bde. Paris 1781–86. PIRANESI, Francesco, z.T. nach Zeichnungen von Giovanni-Battista Piranesi, *Antiquité de la Grande Grèce*, 4 Bde., Neapel 1804.
 356 vgl. BRIGANTI/SPINOSA/LINDSAY, et al. und CAUSA 1981, S. 183–195.
 357 SEUME, S. 62–63.
 358 Géricaults Reise nach Neapel wurde erst 1962 durch F. H. Lem entdeckt, als dieser einen Brief von Mme Meuricoffre-Coltellini an Baron Gros, der seit 1880 in der Gros-Literatur bekannt war, mit Géricault in Verbindung brachte: LEM, F. H., «Le séjour de Géricault en Italie» in: *L'Arte* XXVII, Nr. 3/4, 1962, S. 189. Der Brief von Celeste Meuricoffre-Coltellini, BAZIN Dok. 99, nach LE FRANC, S. 345–346. 1966 stellte Hans A. Lüthy zum ersten Mal zwei Zeichnungen aus dem Zürcher Skizzenbuch vor, die diesen Aufenthalt belegen: Folio 88 verso mit der Statue von Marcus Ninius Balbus und die Innenansicht des Heratempels II in Paestum auf Folio 49 recto. Siehe dazu LÜTHY 1966.
 359 Ambassade de France près le Saint-Siège, *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 1158 vom 19. März 1817: «[numéro d'entrée] 1158, [date] 19. Mars 1817, [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Géricault, [qualités] Prop. [âge] 24, [lieu de naissance] Rouen, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Italie et Suisse, [observation] Passeport du Ministre/Prefect de Police/en date du 15 août 1816. visé pour Naples». Siehe WHITNEY 1980. Cf. BAZIN Dok. 91.
 360 vgl. ROMANELLI, Bd. II, MALLET, GOETHE, S. 193–199. Goethe reiste am 21. Februar 1787 in Rom ab und erreichte Neapel am 25. STENDHAL, S. 28–30, reiste am 8. Januar 1817 in Rom ab und erreichte Neapel vier Tage später. Vgl. dazu auch Turners Reise nach Neapel 1819 in: POWELL, S. 78. Sir Charles Eastlake hingegen nahm mit Seymour Kirkup (1788–1880) zusammen im April 1817 ein Boot nach Neapel. Siehe dazu ROBERTSON, S. 11. Vgl. MISS BATTY, S. 130: «*Great part of the road from Rome to Naples passes over the ancient Appian way; the distance is about 150 miles, sufficient, we may imagine, to prepare the mind of the traveller for some alterations of character in the inhabitants, as well as scenery; but it will be scarcely possible for him to conceive the total contrast between those two cities.*»
 361 SEUME, S. 59–61, vgl. auch FORSYTH, S. 360.
 362 MALLET, S. 156–157.
 363 MORGAN Bd. 3, S. 106, 110–111: «*De Terracina à Fondi, de Fondi à Itri, en un mot, des marais Pontins aux rochers de Scylla, on est sur la terre classique du brigandage [...] la route entre Naples et Rome est infestée, depuis un siècle, des plus atroces bandits qui campaient dans les montagnes, sans crainte des gouvernements paternels de ces pays, qui ne les punissaient point et qui semblaient se contenter de partager avec eux les dépouilles des peuples [...] Le renversement de la domination française en Italie a été dans le fait la restauration des brigands; les lois furent relâchées ou annulées; la justice détournée en faveur des privilégiés, la police salubre remplacée par les anciens sbirri, et cette partie de la péninsule se trouva encore ravagée par des bandes armées, dont les chefs font leur trafic meurtrier jusqu'aux portes de Rome et de Naples.*» Zum Brigantenproblem seit 1818 siehe GASSIER S. 82 ff.
 364 Ambassade de France près le Saint-Siège, *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 1158 vom 19. März 1817: «[numéro d'entrée] 1158, [date] 19. Mars 1817, [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Géricault, [qualités] Prop. [âge] 24, [lieu de naissance] Rouen, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Italie et Suisse, [observation] Passeport du Ministre/Prefect de Police/en date du 15 Août 1816. visé pour Naples». Siehe WHITNEY 1980, S. 255. Cf. BAZIN Dok. 91. Die Kopie des Reisepasses von Géricault im ASN, Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: *Passaporti-Francia*, fasc. 23 (Mai 1817): Pass vom 23. Mai 1817, Register 2, Nr. 26. Siehe Anhang I, S. 241 Géricault muss vor dem 7. Juni in Rom eingetroffen sein, wie der Brief an Schnetz belegt. Siehe dazu oben S. 17, Brief Nr. IV, Anm. 81.
 365 Emile de Sérent, Duchesse de Narbonne-Pelet, war bereits am 10. März 1817 aus Neapel wieder nach Rom zurückgekehrt. Siehe dazu Anm. 180.
 366 ASN, Ministero degli Affari Esteri; Legazione del Governo di Francia in Napoli, Inv. 566 und 567, u.a. für Dedreux-Dorcy, «Duquesney», Caristie, Michallon et al. Die Schreiben sind meistens Gesuche von Narbonne-Pelet oder ab 1820 von Fontenay, worin die Künstler dem Innenminister, Marquis Circello, oder seinem Sekretär für eine solche Erlaubnis empfohlen werden. Dieser leiteten das Schreiben an den Innenminister oder dessen Sekretär, Don Emanuele Parisi, der in der Folge an Cavaliere Michael Arditi (1746–1838), Direktor des Museo Borbonico und der Ausgrabungen im Königreich Neapel, geschickt wurde, was einer Bewilligung zu entsprechen scheint.
 367 ASSANC, Secondo Inventario 31, fasc. 7. *Permessi per disegnare*, 21. April 1817.
 368 ibd.
 369 *Livre d'Inscription des Pensionnaires à la Villa Médicis* (ouvert le premier Octobre 1807), S. 6, 6. Eintrag: «[Nom] Louis-Nicolas Destouches [arrivé] le 7. avril 1816 [départ] 31. Dec. 1818 [notes] architecte, âgé 27 ans». Ibid., S. 6, 7. Eintrag: «[Nom] Jean-Baptiste VINCHON [arrivé] le 7. avril 1816/Pensionn. depuis 1815 [départ] 31. Dec. 1818 [notes] peintre âgé 28 ans». Auf der Ambassade de France près le Saint-Siège haben sich die beiden ebenfalls zusammen eingeschrieben, und zwar am 10. April 1816. Der Eintrag lautet dort: *Registre des Passeports visés des années 1814–1818*, Band 1, Eintrag Nr. 570 vom 10. April 1816: «[numéro d'entrée] 570, [date] 10. 4. 1816, [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Louis Nicolas Marie Destouches, [qualités] Architecte [âge] -, [lieu de naissance] Paris, [lieu de départ] Paris, [lieu de destination] Rome, [observation] -. Darauf folgt Eintrag Nr. 571: «[numéro d'entrée] 571, [date] 10. Avril 1816, [numéro du passeport] -, [nom et prénom] Jean Baptiste Vinchon, [qualités] peintre [âge] 27, [lieux de naissance] Paris, [lieux de départ] Paris, [lieux de destination] Rome, [observation] Passeport de S. Altesse le Duc de Richelieu en date du 30. 8bre 1815.»
 370 Zu Destouches im allg. siehe *Dictionnaire de Biographie Française*, Bd. 5, S. 106. und THIEME-BECKER, Bd. IX, S. 155. Zu seinem Werk siehe DELAIRE, S. 240–241. Zwei Zeichnungen befinden sich im Louvre, siehe GUIFFREY/MARCEL, Bd. 5, S. 23 f. Studienarbeiten und das siegreiche Projekt für den Prix de Rome sind in der ENSBA, Inv. PRA 155, PRAe 33, Pj 119, Pj 132, Pj 150, Pj 156, Pj 163.
 371 Vgl. NAEF II, S. 134–138 und Kat. 192.
 372 FEHLMANN 1995, S. 86–89.
 373 Vgl. oben Anm. 210, die späte Erfassung von Pierre-Anne Dedreux. Auch fehlt ein Eintrag von der Duchesse de Narbonne-Pelet von ihrer Durchreise im Herbst 1816. Sie ist nur im Frühling 1817 eingetragen. Vgl. oben Anm. 178.
 374 Siehe dazu Anhang II, S. 242.
 375 Die Kopie des Reisepasses von Destouches im ASN, Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: *Passaporti-Francia*, fasc. 23 (Mai 1817): Pass vom 23. Mai 1817, Register 2, Nr. 25.
 376 Die Kopien der Reisepässe wurden täglich durchnummeriert. Im Bündel vom 23. Mai 1817 (ASN, Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: *Passaporti-Francia*, fasc. 23) sind folgende Kopien erhalten: Nr. 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30. Damit fehlen sicher 10 Kopien, worunter wohl auch jene von Vinchon zu vermuten ist.
 377 Der Brief ist noch nicht publiziert, aber von CHENIQUE 1993, S. 45, unter Anm. 4 erwähnt.
 378 B 854 und 1226. Diese beiden Blätter stützen die neue Chronologie nach Sells, weil sie in der gleichen Technik geschaffen wurden und aus der gleichen Quelle stammen. Destouches lernte Géricault erst 1816/1817 kennen, B 854 ist aber eine Zeichnung, die

- laut Eitner 1814/15 entstanden sein müsste. Siehe zur Chronologie im allgemeinen weiter unten S. 50ff.
- 379 GRUNCHEC 1986, S. 102 und GRUNCHEC 1989, S. 52–53 und 272, Anm. 11. Zur Ankunft siehe oben Anm. 369. Zu Vinchon allgemein siehe: PARIS 2001, S. 152–153.
- 380 NAEF IV, S. 452, Nr. 242. Naef hat die Identität des Dargestellten auf der Ingres-Zeichnung nur aufgrund der Provenienzen hergeleitet. Erstaunlich ist die späte Datierung des Blattes mit «Rome ce 2 juillet 1819», weil doch Vinchon nach dem Register in der Villa Medici bereits im Januar 1819 aus Rom abgereist ist.
- 381 Bildnis von Jean-Baptiste Vinchon von Jean Alaux, Rom, Villa Medici, Inv. P20. Vgl. FEHLMANN 1995.
- 382 Das Konzept ging auf Pläne der letzten Jahre des vorangegangenen Jahrhunderts zurück, war also ein Produkt der Aufklärung und der Französischen Revolution, wurde aber erst während der Militärbesatzung unter Joseph Bonaparte (1768–1844) und Giocchino Murat (1767–1815) ausgeführt. Siehe DE CARO 1996, S. 13. Es ist dem Britischen Museum oder dem Louvre vergleichbar, weil sein Ziel darin bestand, einen Überblick über die zivilisatorischen Errungenschaften der Menschheit in einem Haus darzustellen. Es führte aber darüber hinaus, weil es diese mit der königlichen Kunstschule, der Ausbildungsstätte für zukünftige Leistungen, kombinierte. Zum Konzept siehe MILANESE 1998.
- 383 Das berühmteste Werk, das nach Paris geschafft werden sollte, aber nie den Weg dorthin fand, war der *Hercules Farnese*. Siehe dazu HASKELL/PENNY, S. 229–232, und KRULL. Vgl. auch WESCHER, S. 83,84 und 155–176. Ich habe 1993, S. 22 aufgrund von Krulls Angaben vermutet, dass die Statue bis 1822 noch in Kisten verpackt war. Das *Inventario generale Arditi* im Archivio Storico della Soprintendenza Archaeologica di Napoli e Caserta, das im Herbst 1816 begonnen und am 10. Februar 1818 abgeschlossen wurde, nennt aber die Statue in Bd. 1 unter Nr. 92 als: «*Farnese/Statua nuoda (sic) colossale in piedi alta pati II [. . .] il tanto cinormale Ercole Farnese*». Folglich wurde die Statue bereits sehr früh nach Murats Abzug wieder aufgestellt. Darum könnte Géricaults Zeichnung auf B 1111 auch in Neapel entstanden sein.
- 384 Die Aufstellung folgte einem Plan Canovas. Siehe VALENTE und MILANESE 1998. Vgl. auch *Inventario generale Arditi* (wie vorangehende Anm.).
- 385 Vgl. *Inventario generale Arditi* (wie oben) und FINATI 1819, S. XXI–XXII.
- 386 Sie sind vielleicht sogar deren älteste bildlichen Dokumente nach der Neuaufrichtung, die man heute kennt.
- 387 Siehe auch das Blatt in der ENSBA in: GÉRICAUT 1997, S. 173 Kat. D.63.
- 388 Montford in: GÉRICAUT 1991, S. 314.
- 389 ASN, *Fondo del Ministero dell'Interno*, fasc. 998, Abrechnung für Abguss des «Cavallo Colombrano» [= Testa Carafa] durch «formatore De Simone» für die Accademia di belle Arte di Venezia und über 41.30 Scudi, datiert vom 30. 10. 1819.
- 390 Vgl. ASSANC, *Secondo inventario 31 und 32: Permessi per disegnare*. Die Ciappas werden nur einmal im November 1817 in diesen *Permessi* genannt, sonst immer erst in den 1820er Jahren. Giovanni und Vincenzo de Simone figurieren darin erst ab 1818.
- 391 Vgl. BAZIN Dok. 275 und 295.
- 392 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 31.
- 393 B 1214.
- 394 WHITNEY 1997, S. 74: «*His [Géricault's] obsession with the horse of antiquity, which permeates the Zurich sketchbook, is further confirmed by Montfort's mention of the plaster cast he had made in Naples after the horse's head in one of the Balbus equestrian statues in the Museo Borbonico. It is altogether likely, given the similarity of the two horses' heads [. . .], that he turned for inspiration to this cast, then in his Paris studio, when composing the Roman Butchers image.*»
- 395 In meiner Lizentiatsarbeit, S. 28, fälschlicherweise als «oskisch» bezeichnet. Diese Grabmalereien hielt man immer für oskisch, weil man glaubte, dass sie aus Paestum stammten. Vgl. Fehlmann 1995, S. 89–90. Auch Pozzi 1, S. 124 folgte dieser Tradition mit Paestum als Herkunft von diesem Stück. Erst 1996 legte Ian Jenkins bislang unbekannte Dokumente von Sir William Hamilton (1730–1803) und Gouachen von Pietro Fabris (aktiv 1756–1784) vor, die belegen, dass diese Malereien aus Nola stammten und somit campanisch (bzw. nolanisch) sind. Siehe Ian Jenkins «Nuovi documenti per l'origine della Tomba «da Paestum» della Collezione Carafa di Noja» in: DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 245–251.
- 396 Vgl. STENDHAL, S. 18, 27, MAYER Bd. 2, S. 150 ff., MALLETT, S. 204–205: «*Dans ses petits théâtres, on entend souvent de bonne musique et l'on y voit de jolies scènes; quelques-unes sont de Goldoni, mais chargées et métamorphosées en opéra; d'autres sont traduites du français et arrangées dans le goût italien: l'histoire de France et celle d'Angleterre sont mise à contribution pour amuser un peuple qui ne connaît pas même celle de son pays; [. . .]. Nous y avons vu Henry, roi d'Angleterre, comblé d'éloges le magistrat courageux [. . .] Polchinelle jouait un grand rôle dans cette dernière pièce. Les transports de joie du fameux masque Napolitain en voyant Henry IV, ses danses, ses amours avec les jeunes paysannes françaises [. . .] pouvaient paraître fort extraordinaires.*» Ebenfalls eine Szene mit Pulcinella notierte GRILLPARZER, S. 198: «*Pulcinella versicherte Kolombinen er sey gar zusehr in sie verliebt. Er habe die ganze Nacht nicht schlafen können. Das machten die Flöhe, meinte sie: Gewiss nicht! versicherte er. Ich habe mein Bett untersucht; es war rein obschon ich die ganze Nacht von Dir geträumt.*»
- 397 Brief Schinkels an Valentin Rose vom 3. Mai 1804 in SCHINKEL, Bd. 1, S. 85–87: *Gehe ich in das Gewühl [. . .], so bietet sich ein neues Schauspiel dar, das man in jedem anderen Ort vergeblich sucht. Paris und London müssen beide in dem Tumult der Gassen den Rang Neapel lassen. Denken Sie sich in dem Raum, der kaum so gross als der, auf dem Berlin gebaut, die Anzahl von fast einer Million Menschen, von dem grössten Teil sein ganzes Geschäft auf der Strasse treibt, dort schläft, der jede Handlung durch die höchste Lebhaftigkeit und beständigen Frohsinn bezeichnet, dem das öffentliche Leben einen Nationalcharakter gibt, der sich in jeder Bewegung zeigt, in einem Grade dass, sobald man eingeweiht, in weiter Entfernung das Gespräch zweier Menschen am Gestikus und der Miene bald errät. Ein schneller Fassungsgeist leuchtet aus jeder Unternehmung, Gefühl fürs Schöne zeigt sich auf allen Gassen. Nicht selten sieht man in einem Kreis von Lazzaroni den aufmerksamen Ohren von einem Volksänger Gesänge Tassos oder Dantes klingen, oft sammelt abends eine gutgespielte Zither ein weites Auditorium von allen Klassen, die oft durch Bravo den Künstler ermuntern, ihnen das Vergnügen zu verlängern. An öffentlicher Pracht vielleicht nicht weniger erhält Neapel unter allen Städten den ersten Platz. Man sieht abends an den Feiertagen auf den Promenaden des Corso mehr als 2000 Karrossen im reichsten Geschmack, von 2 bis 8 Pferden und mit Bediensteten überladen.*»
- 398 Damals hatte Wien 3200, Moskau 5162 Strassenlaternen, siehe GALANTI 1848.
- 399 FORSYTH, S. 561–562. Auch Goethe durchschritt Neapel geblendet durch seine positiven Eindrücke und nahm damit die soziale Verelendung überhaupt nicht wahr. Vgl. GOETHE, S. 216, 226 und 224: «*Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkenen Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso.*»
- 400 MORGAN, 4. Bd., S. 240–241: «*La dissimulation et la friponnerie, attribuées aux Napolitains et toujours exagérées, sont les résultats inévitables de leur position sociale. Ils sont nécessairement étrangers à la beauté abstraite de la vérité, par les effets d'un système religieux et politique, qui leur défend toute recherche et les prive de toute connaissance; [. . .] L'honnêteté et la probité dérivent de la propriété; ceux qui connaissent la valeur de la possession la respectent dans les autres par un principe d'intérêt personnel. Prendre ce qui nous est nécessaire est un instinct; et quand on résiste à son impulsion d'après un principe, c'est le résultat de réflexions renforcées par la crainte de l'opinion, et par la connaissance de l'existence de lois justes, également bien-faisantes et protectrices pour tous les membres du pacte social.*»
- 401 Vgl. B. 1084–1086, u.a.: «*Lazzaroni ou gens dont l'existence dans la société consiste en une misère extrême, et qui n'ont ni demeure, ni propriétés quelconques.*» MORGAN Bd. 4, S. 255.
- 402 SEUME, S. 20.
- 403 So liess er sich in Rom im *Registre des Passports visés* als «propriétaire» einschreiben und auf der Polizeipräfektur in Neapel als «possidente». Vgl. dazu oben Anm. 88 und 92.
- 404 D 29–41. Vgl. dazu Alexander MISHORY, «Le reportage réaliste d'un observateur objectif: la suite anglaise de Théodore Géricault» in: GÉRICAUT 1997, S. 83–88.
- 405 RIEMANN Bd. 1, S. 122, Abb. 57.
- 406 POWELL, S. 86, Abb. 87, laut Powell von einem Boot aus gezeichnet. ibd. S. 85, BLUNT 1973, S. 498, Abb. 3.
- 407 Siehe die frühe, 1765 datierte Ansicht Neapels von Gabriele Riccardelli in: SPINOSA 1996, S. 73, und jene von Salvatore Della

- Gatta von 1784, ibd. S. 105. Vgl. damit die Gouache von Giovan Battista Lusieri in der Woodner Collection New York in: BRIGANTI/SPINOSA/LINDSEY, S. 82–83.
- 408 Die Bezeichnung «à Tivoli» auf dem Aquarell in der Sammlung Krugier, B 1145, ist wahrscheinlich apokryph.
- 409 Vgl. VALABREGA.
- 410 MÜLLER VON ARSOV.
- 411 GOETHE, S. 367, 751 (als «Meurikoffre»).
- 412 MEURICOFFRE, S. 9.
- 413 VALABREGA, S. 11. Zu den Meuricoffres allg. siehe MEURICOFFRE, S. 5–38. Zu Céleste Meuricoffre-Coltellini siehe auch *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Bd. 7, S. 86 und BORDES 1980, S. 229, und Abb. 7.
- 414 TRIPIER LE FRANC, S. 345–346, zitiert in BAZIN Dok. 99.
- 415 Géricault hat vielleicht den David-Schüler Nicolas-Marie Lemasle (1788–1870) besucht, der seit Jahren in Neapel wohnte, doch hat man dafür keine dokumentarischen Belege. Siehe zu Lemasle NAEF I, S. 268–275. Er hat möglicherweise auch den britischen Historien- und Genremaler und späteren Direktor der National Gallery Charles Lock Eastlake (1793–1865) und dessen Freund Kirkup Seymour (1788–1880) getroffen. Siehe dazu weiter unten, S. 37.
- 416 Die Bewilligungen für Géricault, Destouches und Vinchon erlaubten ihnen, im *Real Museo Borbonico* und in *Pompeji* zu zeichnen. Demnach beabsichtigten die drei, die antike Ruinenstadt genauer zu studieren.
- 417 RIEMANN Bd. II, S. 124.
- 418 STENDHAL, S. 51.
- 419 GOETHE, S. 214: «*Pompeji setzt jedermann wegen seiner Enge und Kleinheit in Verwunderung. Schmale Strassen, obgleich gerade und an der Seite mit Schrittplatten versehen, kleine Häuser ohne Fenster, aus den Höfen und offenen Galerien die Zimmer nur durch die Türen erleuchtet. Selbst öffentliche Werke, die Bank am Tor, der Tempel, sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschränk als Gebäude. Diese Zimmer, Gänge und Galerien aber aufs heiterste gemalt, die Wandflächen einförmig, in der Mitte ein ausführliches Gemälde, jetzt meist ausgebrochen, an Kanten und Enden leichte und geschmackvolle Arabesken, aus welchen sich auch wohl niedliche Kinder- und Nymphen- Gestalten entwickeln, wenn an einer anderen Stelle aus mächtigen Blumengewinden wilde und zahme Tiere hervordringen. Und so deutet der jetzige ganz wüste Zustand einer erst durch Stein- und Aschenregen bedeckten, dann aber durch die Aufgrabenden geplünderten Stadt auf eine Kunst- und Bilderlust eines ganzen Volkes, von der jetzo der eifrigste Liebhaber weder Begriff, noch Gefühl, noch Bedürfnis hat.*»
- 420 BAZIN Dok. 312, S. 99, Lot 68. Zur motivischen Verwandtschaft zwischen Géricaults Zeichnungen und Pirolis Stichen siehe FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 75, Anm. 47.
- 421 Vgl. z.B. den Brunnen am Forum, der von Michallon, und anderen gemalt wurde in: POMARÈDE, S. 119, Nr. 30.
- 422 POWELL, S. 83, Abb. 81.
- 423 ROMANELLI Bd. 1.
- 424 SEUME Bd. 2, S. 25: «*Die Franzosen haben viel gefunden, aber nur sehr wenig nach Paris ins Museum geschafft. Jeder Kommissär scheint zu nehmen, was ihm am nächsten liegt, und die Regierung schweigt wahrscheinlich mit berechtigter Klugheit.*»
- 425 Vgl. POWELL, S. 82.
- 426 GOETHE, S. 236 (mit Übernachtung in Salerno), Schinkel Tagebucheintrag vom 11.9.1824 in: SCHINKEL, Bd. 1, S. 280–281.
- 427 ibd.
- 428 GOETHE, S. 237.
- 429 STENDHAL, S. 542, bemerkte zu den Ruinen lediglich: «*Il y aurait trop à dire sur l'architecture des temples de Paestum et des choses trop difficiles à comprendre.*»
- 430 GATTA, Constantino, *Memorie storico-topografiche della Provincia di Lucania*, Neapel 1732, mit Ansicht der Stadt aus der Vogelschau abgebildet bei LUTZ, S. 308, Abb. 34.
- 431 DU MONT, Gabriel Pierre Martin, *Suite de Plans, Coupes, Profils, Élévations géométrales et perspectives de Trois Temples antiques, tels qu'ils existaient en mille sept cent cinquante, dans la Bourgade de Paesto, qui est la ville Paestum de Plinie*, Paris 1764. HANCARVILLE, Pierre-François Hugues, Baron d', *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirées du Cabinet de M. Hamilton, Envoyé Extraordinaire de S.M. Britannique en Cour de Naples*, 4 Bde, Neapel 1766–1776, Bd. 1. SAINT-NON, Abbé de (Richard J.C.), *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 Bde., Paris 1781–1786. PIRANESI, Giovanni Battista, *Différentes vues de quelques restes de trois édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia qui est situé dans la Lucanie*, Rom 1778. LALANDE, Joseph Jérôme de, *Voyage d'un François (sic) en Italie*, Paris 1786.
- 432 Vgl. LUTZ, S. 28–99.
- 433 LIEB/HUFNAGEL, Nr. G 63.
- 434 BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG, Nr. 318.
- 435 DELAGARDETTE, Claude Mathieu, *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, Acienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieux de Naples dans le golfe de Salerne*, Paris an VII (1798).
- 436 B 1368.
- 437 ROBERTSON, S. 11. Eastlake berichtete, dass er bei seiner Ankunft in Neapel im April 1817 den Vesuv speien gesehen habe.
- 438 Siehe Anm. 413.
- 439 Nicht alle Passkopien sind erhalten, vgl. oben Anm. 375.
- 440 CHENIQUE, Bruno, «Géricault posthume» in: GÉRICAUT 1996, Bd. 2, S. 937–959, S. 989, Fig. 396.
- 441 Zur Totenmaske siehe GÉRICAUT 1991, S. 254, Abb. 388.
- 442 Vgl. Anm. 375.
- 443 ROBERTSON, S. 12.
- 444 ibd., S. 8.
- 445 ibid, S. 8–10. Eastlake hielt Cockerell «*certainly one of the cleverest men at Rome*», ibd., S. 10.
- 446 ROBERTSON, S. 11. Robertson z.B. widmet Eastlakes Reise nach Neapel nur ganze zwölf Zeilen.
- 447 Brief Géricaults an Victor Schnetz in Rom, datiert vom 7. Juni 1817 in GÉRICAUT 1991, 278. Dass Géricault und seine Begleiter die Rückkehr heil überstanden haben, war damals nicht selbstverständlich. Seume zum Beispiel wurde zwische Pontinen und Velletri überfallen: SEUME Bd. 24, 2. Teil, S. 34–35.
- 448 MAYER, Bd. 2, S. 492, rät, in Rom mindestens 60 Tage, in Neapel mindestens 51 Tage zu bleiben. Goethe war ohne Sizilienaufenthalt im ganzen acht Wochen in Neapel, Stendhal war 1817 neun Wochen da, Turner blieb nur etwas mehr als einen Monat, siehe dazu POWELL, S. 78.
- 449 WILTON/BIGNAMINI, S. 197. THOMAS, S. 28 nennt den genauen Zeitpunkt: «*Le changement d'illumination de la coupole de Saint-Pierre ayant lieu à une heure de nuit [. . .] le feu d'artifice du château Saint-Ange part à deux heures précises, il commence et il se termine par ce que l'on nomme le bouquet à Paris, et la giranda où girandola à Rome.*»
- 450 Zu Wright of Derby siehe WILTON/BIGNAMINI, S. 197, Nr. 147, zu Thomas siehe THOMAS, Taf. 35, S. 28 und Taf. 36..
- 451 GOETHE, S. 378–379: «*Das grosse Fest St. Peter und Paul ist endlich auch herangekommen; gestern [29. Juni] haben wir die Erleuchtung der Kuppel und das Feuerwerk vom Kastell gesehn. Die Erleuchtung ist ein Anblick wie ein ungeheures Märchen, man traut seinen Augen nicht. [. . .] Die schöne Form der Kolonnade, der Kirche und besonders der Kuppel, erst in einem feurigen Umrisse und, wenn die Stunde vorbei ist, in einer glühenden Masse zu sehn, ist einzig und herrlich. Wenn man bedenkt, dass das ungeheure Gebäude in diesem Augenblick nur zum Gerüste dient, so wird man wohl begreifen, dass etwas Ähnliches in der Welt nicht sein kann.*»
- 452 B 1189. Die Zeichnung stammt aus dem sog. Kalmann-Skizzenbuch, worin viele Pausen von Alexandre Colin nach Zeichnungen Géricaults enthalten waren. Ich kenne die Zeichnung nur von Photos und kann deshalb nicht beurteilen, ob es sich dabei um eine eigenhändige Arbeit Géricaults oder um eine Pause von Colin handelt.
- 453 THOMAS, Legende zu Tafel 35: «*Le matin du jour de la fête, on tire du canon au fort Saint-Ange. Il y a [. . .] sa statue [de St Pierre] de bronze, qui, dit-on, était autrefois une statue de Jupiter, est recouverte d'une grande chappe d'étoffe d'or et de soie rouge, elle a sur la tête la tiara enrichie de pierres [. . .] En cet état, la statue de bronze reçoit les hommages des fidèles, qui baisent son pied demi-nu, et le touchent ensuite de leurs fronts;»*
- 454 B 1222.
- 455 VERDONE, S. 70–88
- 456 ibd.
- 457 VERDONE nennt nur eine Schrift von Guglielmo Manzi von 1818 zu diesem Thema, siehe ibd. S. 79. Auch Whitney nennt die Illustrationen von Thomas, WHITNEY 1997, S. 76–77, und die Spiele im Augustus-Mausoleum, kennt aber jene auf der Piazza di Siena nicht.
- 458 CHENIQUE 1993, S. 40.
- 459 GRUNHEC 1989, S. 58–59.
- 460 *Livre d'Inscription des Pensionnaires à la Villa Médicis* (ouvert le premier Octobre 1807), S. 7. Vgl. CHENIQUE 1993, S. 40.
- 461 Zuletzt FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 67–73, mit Hinweisen auf Nina ATHANASSOGLOU-KALLMYER, BAZIN et al. Siehe auch WHITNEY 1997.
- 462 BAZIN Dok. 311, Lot 63.

- 463 z.B. WHITNEY 1997, S. 59.
 464 Vgl. THOMAS, Tafel 48, mit ROSSETTI, S. 87.
 465 Vgl. THOMAS, Tafel 57, mit ROSSETTI, S. 126 (*La Canofiena in Roma* von 1809).
 466 Vgl. WHITNEY 1997, S. 78, Abb. 101, und S. 79–83.
 467 Vgl. S.37 und Anm. 221.
 468 Brief Petitots an seinen Vater. Auszugsweise in: GÉRICAUT 1991, S. 279 (nicht bei Bazin).
 469 JOHNSON 1971, S. 548: Tagebucheinträge vom 8. April, 24. und 28. November, 1., 10. und 16. Dezember 1821, die zeigen, dass Cockerell und Géricault 1821 freundschaftlich verbunden waren. Vgl. auch WATKIN, S. 93–94.
 470 Vgl. GÉRICAUT 1997, S. 40–42. John Paul LAMBERTSON datiert die Pausen auf 1814, also in Géricaults formative Phase, die um das Zoubaloff-Skizzenbuch einzuordnen ist. Das Stichwerk von WAGNER UND RUSCHWEYH wurde 1814 publiziert.
 471 WATKIN, S. 40, Cockerell traf am 17. Juni 1817 in London ein.
 472 ibd., S. 39.
 473 ibd., S. 93.
 474 GOETHE, S. 375–377, STENDHAL, S. 634, SCHINKEL, Bd. 2, S. 32–33; vgl. Corots Malkampagnen in GALASSI, S. 133.
 475 B 1145.
 476 CLÉMENT, S. 88.
 477 BATISSIER, S. 41.
 478 CLÉMENT, S. 88–89.
 479 THORÉ wie Anm. 247
 480 WHITNEY 1997, S. 38, 41, 200 und anderswo.
 481 Brief aus Rom vom 21. September 1817 an Dedreux-Dorcy, BAZIN Dok. 105, vgl. oben S. 17, Nr.VII.
 482 Brief von Géricault in Paris an Léon Cogniet in Rom vom Dezember 1818, zitiert in: CHENIQUE 1993, S. 38.
 483 Brief von Géricault an Dedreux-Dorcy vom 27. November 1816, BAZIN Dok. 93.
 484 Zur Frage nach den «verlorenen» Briefen vgl. CHENIQUE 1993.
 485 Siehe unlängst HOWARD, Seymour, «Crise et classicisme: David et Rome» in: DAVID 1993, S. 35–57.
 486 Brief von Samuel Birmann an Peter Merian datiert vom 20. August 1816, zitiert in: BOERLIN-BRODBECK, Yvonne, «Die Zeichner und Maler Peter und Samuel Birmann» in: BASEL 1997, S. 25.
 487 DELÉCLUZE, E.J. *Carnet de Route d'Italie (1823–1824). Impressions Romaines*, BASCHET, Robert (Hrsg.), Paris 1942, S. 79, 80, 83, 84. Z. B. der Tagebucheintrag vom 31. Januar 1824, DELÉCLUZE, S. 80: «Dieu que cette vie est triste! Je crois que ce spectacle [les gens au café Ruspoli] a contribué à me mettre du noir dans l'âme. [...] Je n'ai eu aucun moment de joie à la fin de la soirée.»
 488 Tagebucheintrag vom 2. Februar 1824, DELÉCLUZE, S. 84.
 489 Tagebucheintrag vom 18. November 1811, zitiert in: MENGIN, S. 82.
 490 Brief vom 7. Februar 1805, zitiert in: MENGIN, S. 23.
 491 Siehe oben z.B. Léopold Robert und Baron Gros. Vgl. WITTKOWER, S. 95–142.
 492 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 31.
 493 Brief VII, S. 17, Anm. 84, BAZIN Dok. 105.
 494 Brief von Louis Petitot an seinen Vater datiert vom 27. September 1817, nur aus-

- zugsweise publiziert durch CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 279.
 495 Die Ankunft Dedreux-Dorcys in Rom zusammen mit seiner Schwägerin und den beiden Kindern von Pierre-Anne Dedreux ist belegt durch den Eintrag im *Registre des Passeports visés des années 1814–1818* der Ambassade de France près le Saint-Siège: «[numéro d'entrée] 1637 [date] 28. Octobre [numéro du passeport] 1978 [nom et prénom] Pierre-Josep Dedreux avec sa belle soeur et deux enfants [qualités] peintre [âge] 28 [lieu de naissance] Paris [lieu de départ] Paris [lieu de destination] Rome [observation] Passeport du Ministre Prefect de police en date du 19 août 1817». Am selben Tag liess sich übrigens unter Nr. 1007 Henry Beyle (Stendhal) einen Pass für Neapel ausstellen. Während für Géricault kein Nachweis erbracht werden kann, dass er Stendhal je begegnet ist, weiss man, dass Dedreux-Dorcy den Schriftsteller porträtiert hat (Grenoble, Musée Stendhal, abgebildet in: PELLEGRIINI 1967, S. 129).
 496 *Permissioni accordate a diversi Forestieri di vedere le Medaglie, Cammei nel 1817*, publiziert durch VAN LEEUWEN, Rieke in: *Burl. Mag.* CXXIII, Nr. 934, 1981, S. 36, BAZIN Dok. 108.
 497 J. B. WICAR ET MONGEZ, *Tableaux, statues, bas-reliefs, et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, 4 Bde. 1, Paris 1789–1807. Lee Johnson erkannte 1959 als erster, dass dieses Tafelwerk die Quelle diverser Géricault-Zeichnungen war (siehe JOHNSON 1959), denen Silvain Lavaissière im ganzen 11 Arbeiten zuordnete. Bazin akzeptiert aber (aus unerfindlichen Gründen) nicht alle. Siehe dazu LAVAISIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 351. Siehe auch GÉRICAUT 1997, S. 170, Kat. D. 57. Dazu gehört auch das unlängst bei Christie's aufgetauchte Blatt: CHRISTIE'S LONDON, 2.7.1991, Lot 168 (Nicht bei Bazin!).
 498 TONDO/VANNI: Kämpfender Herakles: Nr. 79, Abb. S. 75, Nr. 81, S. 76, Nr. 83, S. 119, Leda: Nr. 125, S. 125,
 499 WHITNEY 1997, S. 27 deutet dieses Gesuch ebenfalls als Ausdruck eines unermüdlichen Interesses und Arbeitseifers.
 500 Siehe oben S. 17, Dokumente A und I, und S. 23, Anm. 186, von Whitney nicht erwähnt.
 501 1817 pries George Mallet 1817 die neue Passstrasse: «La nouvelle route du Mont-Cenis est un des plus beaux ouvrages du règne de Bonaparte. Avant sa construction, ce passage en Italie était difficile; les neiges dont il était couvert une partie de l'année, cachaient aux voyageurs la direction du chemin; souvent ils étaient surpris par les avalanches, on était obligé de démonter les voitures à Lanslebourg et de les transporter à dos de mulet de l'autre côté de la montagne.» MALLET, S. 12.
 502 Nicht bei Bazin, aber in: GÉRICAUT 1991, S. 319. Darin schrieb Géricaults ehemaliger Lehrer seinem Bekannten nach Florenz: «J'aurais bien du regret, Monsieur, de laisser passer l'occasion de vous dire, combien j'ai été sensible à l'aimable lettre que M. Géricault m'a remise de votre part, et surtout à l'accueil qu'il se félicite d'avoir reçu de vous, Monsieur, à son passage à Florence [...]»
 503 ROSENTHAL 1980, S. 639.

- 504 GÉRICAUT 1991, S. 312.
 505 D 2, B 1214A, die Landschaften: B 1426–1428.
 506 B 1923. Siehe dazu EITNER 1972.

Anmerkungen zu Teil II

- 507Kunsthaus Zürich, Inv. P 106, Legat Johann Jakob Ulrich 1877.
 508 B 1818.
 509 BAZIN Dok. 273.
 510 BAZIN Dok. 277–279.
 511 BAZIN Dok. 256.
 512 BAZIN Dok. 283.
 513 Inventaire après le décès de Géricault, datiert 23.6.1824 und notariell beglaubigt am 27.6.1824, BAZIN Dok. 299. Siehe auch GRUNCHEC 1976, S. 365–420.
 514 GRUNCHEC 1976, S. 406–409, unter Nr. 53, 70, 71, 72 und 86.
 515 Die *Rue des Martyrs* befindet sich heute im 8. Arrondissement zwischen der *Rue Notre Dame de Lorette* und der *Place Pigalle*. Siehe dazu BAZIN I, S. 165–169.
 516 BAZIN, Dok. 311.
 517 Ibid. Die genaue Anzahl ist nicht feststellbar, weil der in der British Library aufbewahrte Katalog nicht überall genau angibt, wieviele Werke pro Lot zusammengefasst waren. In dieser Auktion wurden offenbar nicht alle im Nachlass vorhandenen Arbeiten Géricaults veräussert, erwähnen doch Clément und Huet noch einige im Besitz der Familie. Siehe dazu EITNER 1959, S. 123, Anm. 7.
 518 Siehe CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 37, Anm. 19. CLÉMENT, S. 301, schreibt: «Cette vente [...] produisit 53 000.– francs.»
 519 Katalog der Vente Géricault, London, British Library (562-e-57), S. 4, Nr. 42.
 520 EITNER 1959, S. 117, und seine Anm. 11. BAZIN I, S. 93, weist darauf hin, dass keine Dokumente jener Zeit in den Archiven der Commissaires-Priseurs erhalten sind und daher die Käufer der einzelnen Lose nicht mehr festgestellt werden können.
 521 FEHLMANN 1995, S. 106, Anm. 78.
 522 LÜTHY 1965 geht nicht auf diese Beziehung ein und identifiziert Demetz nicht. 47 Briefe von Frédéric Auguste Demetz und einer von dessen Gattin Sophie sind im schriftlichen Nachlass von Johann Jakob Ulrich, der immer noch bei seinen Nachfahren aufbewahrt wird, erhalten. Daneben gibt es dort unzählige Briefe Johann Jakob Ulrichs an seine Familie, aber auch zahlreiche Briefe seiner Künstler- und Sammlerfreunde. Unter anderem, um nur einige zu nennen, Briefe von Léopold und Aurèle Robert, Raymond Brascassat, Jean Victor Bertin, Joseph Volmar, Anne-Louis Girodet, M. und Mme Paturle, Jacques-Nicolas Musigny, Marcotte d'Argenteuil, Rudolf Koller, Jakob Joseph Zelger, Robert Zünd und Alexandre Calame. Mit den Käufern seiner Werke am Salon 1831, M. Bégé und Mr. Pultney korrespondierte Ulrich ebenfalls ausführlich.
 523 *Polybion, Revue Bibliographique universelle*, Bd. X, première partie, Paris 1873, S. 301–302, unter *Nécrologie*.
 524 Brief Nr. 32 von Frédéric Auguste Demetz an Ulrich vom 10. Mai 1830 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich).
 525 Brief Nr. 11 vom 20. März 1828 ist das älteste mit Sicherheit datierbare Schreiben aus Ulrichs Nachlass, das die Beziehung der

- beiden bereits als fortgeschritten zeigt. Brief 47 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich) listet die erste Zahlung von Demetz an Ulrich im Januar 1828 auf. Ergo müssen sich die beiden schon früher kennengelernt haben.
- 526 Ulrich lebte von 1821 bis 1827, von 1831 bis 1832 und von 1833 bis zu seiner endgültigen Niederlassung in Zürich im Jahre 1837 mit mehreren Unterbrüchen in Paris. Siehe dazu LÜTHY 1965. Eine exakte Chronologie der einzelnen Aufenthalte ist in dieser Arbeit nicht enthalten.
- 527 Brief 47 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich) listet die von Demetz zwischen 1828 und 1831 empfangenen Summen auf. Daran wird ersichtlich, dass Ulrich für seine Italienreise (1828–1830) 5350 Francs erhalten hat, gesamthaft sogar 7223.20 Francs, wovon Ulrich bis 1843 lediglich 5358.20 zurückbezahlt hat. (Vgl. S. 21, und Anm. 156). Die nach Neapel gesandten Briefe nennen immer wieder «Monsieur Meuricoffre» und «Falconnet» als Banquiers für Demetz.
- 528 Brief 40 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich) vom 22. Mai 1830.
- 529 Brief 44 vom 15. Oktober 1833 von Sophie Demetz an J.J. Ulrich.
- 530 LÜTHY 1965, S. 35: «Drei Werke sind im Katalog mit Besitzernamen versehen; Nr. 2016 wurde von einem Engländer Namens Pultney gekauft, Nr. 2622 von einem Beamten aus Toulouse, M.Bégé und Nr. 2623, das Pastell, von M.Demetz.» LÜTHY 1966 weist zur Person «M.Demetz» darauf hin, dass «...sein Name zum Hinweis auf die Geschichte weiterer Skizzenbücher Géricaults werden könnte.» 1966 kannte Lüthy bereits die Briefe aus dem Nachlass von Johann Jakob Ulrich, weil diese 1963/64 entdeckt wurden (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Conrad Ulrich).
- 531 Brief Nr. 31 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich) vom 19. Februar 1830 an J.J. Ulrich in Neapel.
- 532 *Catalogue de Tableaux et Dessins Anglais et Français, Gravures encadrées et en feuilles [...], provenant de la Collection M. Demetz*, (dont la vente aura lieu Place de la Bourse N° 2, Hôtel des Commissaires-Priseurs, Salle N°2, le lundi 27 janvier 1840, heures de midi, et jours suivants), Paris 1840. Siehe auch LUGT 1953, Bd. 2 (2^{ème} Période 1826–1860), Nr. 15 639.
- 533 Mein Hinweis in: FEHLMANN 1995, den Elisabeth Raffy vom Wildenstein Institut im Februar 1996 erhalten hat, war offenbar zu wenig eindeutig. Sie führte weder meinen Artikel in BAZIN VII auf, noch ergänzte sie dort die fehlenden Zeichnungen aus dem Zürcher Skizzenbuch. In ihrem Schreiben vom 16.1.1998 entschuldigt sie sich dafür und stellt einen Ergänzungsband in Aussicht.
- 534 B 115–144, B 145–149, B 155–156.
- 535 B 2174 (Musée Carnavalet), oder B 2128, B 2137, B 2146–2148.
- 536 B 1023.
- 537 Die Identität des Einlieferers dieser *Vente* konnte nicht durch Dokumente aus den Archiven der Commissaires-Priseurs bewiesen werden, weil das entsprechende Material 1871 in der Commune verbrannt ist (freundliche Mitteilung von Mme Marie-Cécile Comerre der Drouot-Dokumentation vom 8. Juni 1994). Der Commissaire-Preiseur der *Vente Demetz* war Mr. Genevoix (Commissaire-Preiseur von 1829–1862).
- 538 So ist das von Lüthy genannte Pastell z.B. nicht unter den Losen zu finden und auch ein im Brief 33 (Nachlass von Johann Jakob Ulrich) vom 8. April 1829 genanntes Gemälde von Carle Vernet («...j'ai acheté aussi un Coup de Pistolet de Carle Vernet qu'on a gravé...») figurierte nicht in dieser Auktion.
- 539 Das Testament von Johann Jakob Ulrich konnte im Archiv von Herrn Dr. Conrad Ulrich leider nicht gefunden werden.
- 540 Eintrag vom 31. Mai 1877 im Protokollbuch der Zürcher Künstlergesellschaft der Jahre 1875–1882, ohne Seitenangabe.
- 541 *Donatorenbuch, Verzeichnis der Schenkungen an Kunstgegenständen, welche die Künstler-Gesellschaft erhalten hat*. Jahr 1877, S. 69, 3. Eintrag: «Legat von Herrn J.J. Ulrich, Maler/Skizzenbuch des franz. Malers J.L.A.Th. Géricault (1791–1824).»
- 542 *Jahresbericht der Zürcher Künstlergesellschaft 1909*, Zürich 1910, S. 16–17. Heinrich Appenzeller war seit 1898 Mitglied der Bibliothekskommission und trat auf Dezember 1909 von diesem Amt zurück. Zu seinem Wirken in der Zürcher Künstlergesellschaft siehe ebenda, S. 7–8.
- 543 Diese Idee verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. Christian Klemm.
- 544 Kunsthaus Zürich, *Verzeichnis der Skulpturen und Gemälde. Künstlerverzeichnis der graphischen Sammlung*. Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft. Dezember 1925, S. 105 unter «GERICAULT, Jean Louis André (1791–1824)*». Die mit einem * gekennzeichneten Künstlernamen bedeuten, dass in der Sammlung damals mehr als 10 Blätter des betreffenden Künstlers vorhanden waren. Im Falle Géricaults kann daher nur sein Skizzenbuch gemeint sein, weil das Kunsthaus keine weiteren Zeichnungen oder Graphiken Géricaults besass, was sich bis auf den heutigen Tag nicht geändert hat.
- 545 BRUN 1901.
- 546 Ein Schicksal, das es z.B. mit dem Basler Skizzenbuch von Hans Holbein d.Ä. teilt. Siehe dazu LANDOLT 1960, S. 74, Anm. 14.
- 547 Kunstmuseum Winterthur, Ausstellung «Théodore Géricault» vom 30.8. bis 8.11.1953. Katalog: DUBAUT 1953. Das *Zoubaloff-Skizzenbuch*, welches seit 1924 in der Sammlung des Louvre war, und das *Chicago-Album*, das nur sieben Jahre zuvor in das Art Institute in Chicago einging, waren in dieser Ausstellung auch nicht vertreten, galten deswegen aber noch lange nicht als «vergessen». Herr Dr. René Wehrli, Alt-Direktor des Kunsthauses Zürich, teilte mir mit, dass ihm während seiner Amtszeit von 1950 bis 1976 die Existenz von Géricaults Skizzenbuch in der Sammlung des Kunsthauses immer bekannt war, dass sich aber bis zu Lüthys Auftreten nie jemand darum bemüht hatte (freundliche Mitteilung vom 12. August 1992). Wehrli sind Dubauts und Jedlickas Beweggründe, das Zürcher Skizzenbuch nicht in die Winterthurer Ausstellung einzubeziehen, nicht bekannt.
- 548 Freundliche Mitteilung von Hans A. Lüthy vom 18. Juni 1992. Der von ihm erwähnte Dankesbrief der Zürcher Künstlergesellschaft konnte im schriftlichen Nachlass von
- Johann Jakob Ulrich leider nicht gefunden werden.
- 549 LÜTHY 1965.
- 550 LÜTHY 1966. Zwischen dem 30. Juni und dem 11. September 1965 wurde Géricaults Skizzenbuch im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaften inventarisiert und fotografiert (Eintrag im Kontrollordner der ein- und ausgehenden Kunstwerke am SIK unter der Nr. 4128). Damit war es wenigstens in Photographien der Forschung zugänglich. Die damals erstellten Fangblätter Nr. 10 397–10 473 im Archiv des SIK dienen als Grundlage für die folgende Katalogisierung.
- 551 B 750.
- 552 AIMÉ-AZAM 1956; in der deutschen Ausgabe nur als *Géricault und seine Zeit*, München 1967.
- 553 LÜTHY 1970.
- 554 Zur Datierung siehe weiter unten und Kommentar zu Folio 21.
- 555 LÜTHY 1970, S. 245. 1971 liess Lüthy in Sara Lichtensteins Artikel «Delacroix's Copies after Raphael (part I)» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXII, No. 822, September 1971, S. 529, ankündigen, dass: «... the Zürich sketch-book [is going to] be published soon by Hans A. Lüthy, with the collaboration of Lorenz Eitner.»
- 556 EITNER 1971, S. 88 und S. 179 unter Nr. 47.
- 557 EITNER 1972, S. 161–163, Nr. 71, 75 und 76.
- 558 BLUNT 1973, S. 498–500 und Abb. 2.
- 559 GRUNCHEC 1976 (1978), S. 406 unter Nr. 53. Laut Hans A. Lüthys freundlicher Mitteilung vom 18.6.1992 soll auch Eitner, als er im Sommer 1964 das Zürcher Skizzenbuch im Beisein Lüthys zum ersten Mal sah, ähnliche Einwände gehabt haben und erst nach und nach die Autorschaft Géricaults akzeptiert haben.
- 560 WHITNEY 1980.
- 561 JOHNSON 1981, S. 218–221. Folio 47 auf S. 219, Abb. 40.
- 562 EITNER 1983, S. 336, Anm. 53. In: EITNER 1991, S. 422, Anm. 53, ist der Text wesentlich gekürzt.
- 563 EITNER 1983, S. 336.
- 564 EITNER 1983, S. 204, Abb. 178.
- 565 PERUCCHI-PETRI 1984, S. 16 erwähnt, S. 58, Abb. 30, S. 59, Abb. 29 und S. 180 unter Nr. 29 und 30 (alle Texte von Bernhard von Waldkirch).
- 566 LÜTHY 1987, ohne Seitenangabe. Dieser Text in erweiterter Form vom selben Autor als «Passion and Violence in Géricault's Drawings», in: *Paris, Center of Artistic Enlightenment* (Papers in Art History from The Pennsylvania State University Bd. IV), Philadelphia 1988, S. 169–187 (Folio 17r erstmals abgebildet unter fig. 7.16).
- 567 BAZIN II, S. 250–251.
- 568 Ibid., S. 251.
- 569 GÉRICAUT 1991 S. 352, Nr. 81.
- 570 MICHEL 1992, S. 56.
- 571 BACHMANN 1994, S. 85.
- 572 EITNER 1994, S. 773, Anm. 3.
- 573 B 1991 (Folio 53r), B 1993 (Folio 52r) und B 2007 (folio 51r). Das Skizzenbuch ist im Text in BAZIN VI, S. 23 erwähnt.
- 574 FEHLMANN 1995.
- 575 BAZIN VII.
- 576 *Erotika. Kabinettstücke, Kammerkunst & Co.*, Ausstellung im Kunsthaus Zürich 15.3.–19.5.1996, ohne Katalog (Konzept Bernhard Fibicher).

- 577 ZERNER, Henri in: GÉRICAUT 1996, Bd.I, S. 327 im Zusammenhang mit einem Bildnis von Jamar.
- 578 CHENIQUE 1997–I, S. 40–41, Abb. 14 und Anm. 50; CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 37, Anm. 4, DEBORD in: GÉRICAUT 1997, S. 52, Abb. 25, FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 67–75, 171, 174, 179, 184; WHITNEY 1997, S. 10–13, 23, 27, 29–38, 41, 43, 66, 69, 74, 82, 126, 203, Anm. 116, Abb. 2 (Folio 55r), 5 (Folio 15r), 6 (Folio 26r, 7 (Folio 38r), 8 (Folio 91r), 9 (Folio 90v), 10 (Folio 46r), 11 (Folio 37r), 12 (Folio 48r), 13 (Folio 50r), 14 (Folio 49r), 21 (Folio 21r), 22 (Folio 12r), 23 (Folio 1r), 25 (Folio 3r), 26 (Folio 39v), 27 (Folio 24r), 28 (Folio 88v), 29 (Folio 83v), 30 (Folio 34r), 31 (Folio 35), 33 (Folio 44r), 37 (Folio 89v), 86 (Folio 40r), 206 (Folio 45v).
- 579 WHITNEY 1997, S. 204, Anm. 40 vermutet (aufgrund meines Artikels von 1995, aber ohne dies zu erwähnen), dass Folio 2 Elisabeth-Adélaïde Dedreux darstellt und dass deshalb dieses Blatt vor Géricaults Italienaufenthalt entstanden sein muss, aber später hinzugefügt wurde.
- 580 Dies hat bereits LÜTHY 1966 vermutet.
- 581 B 978–1020 (Louvre), B 2698–2755 (Getty).
- 582 Lüthy betrachtete den Papierbestand, mit Ausnahme von Folio 92, immer als ungestört, woraus sich für ihn und Eitner zwangsläufig andere Rückschlüsse ergaben. Siehe LÜTHY 1970, S. 246; EITNER 1971, S. 88, und EITNER 1983, S. 336, Anm. 53. Vgl. dazu das Kapitel zur Datierung.
- 583 HEAWOOD Nr. 3248, dort aber mit Jahreszahl 1821.
- 584 CHURCHILL Nr. 433, siehe ibd. auch S. 9.
- 585 CHURCHILL Nr. 193 und HEAWOOD Nr. 1364, datiert um 1769 und später.
- 586 LINDT Nr. 516 und 517.
- 587 Diese Idee verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. Christian Klemm.
- 588 EITNER 1960, S. 9 und S. 30–31. Eitner beschreibt zwar das Papier jenes Teils im *Chicago Album*, zu dem auch Folio 34 gehört (Fos 34–61), als «*of roughly uniform size (174 x 230 mm on the average) and of uniform grade of paper (wove, buff, with DELAGARDE and COURTALIN watermarks)*», doch auch Folio 34 in Chicago zeigt kein Wasserzeichen.
- 589 Es ist erstaunlich, wie wenig Aufmerksamkeit bisher den einzelnen Papierarten und Wasserzeichen des frühen 19. Jahrhunderts geschenkt wurde. Weder Bazin noch Grunchev gehen in ihren Géricault-Abhandlungen darauf ein, auch nicht Maurice Sérullaz in seinem Katalog der Delacroix-Zeichnungen im Louvre (SÉRULLAZ 1984).
- 590 HEAWOOD, S. 136.
- 591 B 2656, und GÉRICAUT 1997, S. 204, D. 100 und dazugehörendes Wasserzeichen auf S. 300.
- 592 EITNER 1960, S. 22–30.
- 593 EITNER 1960, S. 17–18 und S. 22 ff.
- 594 HEAWOOD Nr. 1364.
- 595 GÉRICAUT 1997, S. 155, D. 33 und dazugehörendes Wasserzeichen auf S. 299.
- 596 GÉRICAUT 1997, S. 171, D. 58 und dazugehörendes Wasserzeichen auf S. 299.
- 597 HEAWOOD, S. 131, Nachweis von «CANSON» unter Nr. 3040.
- 598 Freundliche Mitteilung der Talens AG, Duliken (SO).
- 599 An den Originalen im November 1996 überprüft.
- 600 LINDT, S. 147, erklärt: «*Die Zeichen (der geformte Draht) wurden bis zur völligen Abnutzung und Unbrauchbarkeit verwendet, indem sie von alten auf neue Schöpfformen, oft mehr als einmal, übertragen wurden. Beim neu Aufnähen ergab es sich, dass das Zeichen eine abweichende Form erhielt, denn es wurde, wenn nötig, bei diesem Vorgang auch ausgebessert und damit verändert. Abweichungen und Beschädigungen an der Zeichenform ergaben sich auch beim Schöpfen durch das 'Schütteln' der Schöpfform und beim 'Gautschen' des Bogens auf den Filz.*» Daraus erklären sich auch die weiteren hier festgestellten Abweichungen zu den in der Literatur vorhandenen Analogien.
- 601 Dieses Büttchen stammt von Carl Ludwig Niklaus Kirchberger, der bis 1809 produzierte. Ihm folgte sein Neffe Emanuel Rudolf Feilenberger (1780–1850), der die kirchbergersche Papiermühle 1809 übernahm und noch bis 1839 Papiere herstellte. Danach wurde der Betrieb eingestellt (LINDT, S. 100–101).
- 602 HEAWOOD, S. 31.
- 603 Festgestellt durch Schriftvergleich zwischen der Bleistiftnotiz auf Folio 92v und von Appenzeller geschriebenen Dokumenten im Kunsthaus. Dies gilt ebenso für die Numerierung der Folien.
- 604 SUTTON/CLEMENTS, S. 25.
- 605 SERALLER/MENA MARQUÉS/URREA, S. 55.
- 606 Zu David siehe DAVID 1989, S. 172–173, Nr. 72, zu Turner siehe POWELL, S. 100.
- 607 Bibliothèque Nationale, RES in 4°, Inv. Dc 48c.
- 608 Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. RF 29955 und RF 29956.
- 609 SÉRULLAZ/CHILLAZ 1992, S. 63 (Drölling), S. 65–67 (Michallon); LE NORMAND-ROMAIN 1981 (Etex).
- 610 SÉRULLAZ 1984, Bd. 2, S. 364 f.
- 611 Vgl. die Skizzenbücher Birmanns in: BASEL 1997, die von Blechen in: SCHUSTER, S. 154–155, Nr. 158 und Nr. 159–179 (Amalfi-Skizzenbuch).
- 612 B 1203.
- 613 Kleiner als 21 x 27 cm sind: B 1200, B 1203, B 1226, B 1242, B 1301, B 1353, B 1403, etwa gleich gross sind: B 768, B 890, B 935, B 1254, B 1255, B 1319; um 1 cm länger sind B 854 (*Artillerie de la Garde en action* im Louvre), B 1214 (*Butteri Romani* in Harvard) und B 1232 (*Leda et Cygne* im Louvre). Bei allen Blättern können eventuelle Beschneidungen nicht ausgeschlossen werden.
- 614 B 1239.
- 615 B 1233–1236.
- 616 WHITNEY 1980, VAN LEEUWEN, CHENIQUE in GÉRICAUT 1997, S. 31.
- 617 Vgl. S. 17, Dokument D.
- 618 Vgl. S. 17, Brief Nr. VIII.
- 619 Vgl. S. 17, Dokument F.
- 620 Vgl. S. 17, Dokument E und H.
- 621 Vgl. S. 17, Dokument G.
- 622 Eventuell Folio 7 und 8, mit Sicherheit Folio 44v, letzteres aufgrund von Ulrichs Beschreibung identifiziert. Die Isabey wohnten bereits seit 1810 an der Rue des Trois Frères No. 7, der späteren Rue des Martyrs, Vater und Sohn Géricault – laut Clément – ab 1813. Bazin zeigt, dass vor 1818 kein dokumentarischer Beweis für Géricaults Wohnsitz an der Rue des Martyrs No. 23 erbracht werden kann (BAZIN I, S. 165). Handelt es sich nun bei Clément um einen Schreibfehler oder dürfen wir trotz Fehlen von entsprechenden Belegen eine engere Freundschaft mit den Isabey vor Géricaults Italienreise vermuten? Der erste schriftliche Beweis für eine solche Freundschaft stammt von 1823 (BAZIN Dok. 259), und selbst Isabey's Biograph Pierre Miquel nennt eine solche Freundschaft nicht vor 1820. Siehe dazu MIQUEL, Bd. 1, S. 38.
- 623 Folio 17r.
- 624 Ihre Spätdatierung hat bereits Eitner vorgeschlagen in: EITNER 1972, S. 161–162, Kat. Nr. 71: «*...three studies for the Medusa, all of them from a very late stage in the work.*»
- 625 CLÉMENT, S. 81.
- 626 Zuletzt in: EITNER 1991, S. 422, Anm. 53.
- 627 B 1723.
- 628 B 1724.
- 629 B 1722.
- 630 RUPPERT/DELPRIERE/DAVRAY-PIÉKOLEK, S. 224.
- 631 B 1723.
- 632 B 1724.
- 633 Vgl. S. 69.
- 634 GÉRICAUT 1991, S. 363, unter Nr. 126. Marie-Christine Renauld vermutet in ihrer Dedreux-Biographie hingegen diese Rückkehr um 1823 (ohne Begründung). Siehe RENAULD-BAUPÈRE, S. 10.
- 635 Christopher Sells bestätigte mir diese Möglichkeit in einem Brief vom 8. Januar 1992.
- 636 EITNER 1983, S. 336, Anm. 53, datiert das ganze Skizzenbuch zwischen 1814 und 1820. In EITNER 1991 (S. 422, Anm. 53) formulierte er seine Datierung vorsichtiger: «*Géricault commença à l'utiliser [le carnet de Zurich] peu avant son départ pour l'Italie [...et l'employa à nouveau] après son retour en France, en 1819–20.*»
- 637 GRUNCHEV 1991, S. 101.
- 638 LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 363.
- 639 Folio 2r und 2v, (Anmerkung des Autors).
- 640 BAZIN V, S. 83.
- 641 BAZIN III, S. 33.
- 642 BAZIN V, S. 98–99.
- 643 Ich kenne nur die hier vorgelegten Vergleichsbeispiele. Die von Sylvain Laveissière erwähnte Skizze in: GÉRICAUT 1991, S. 363, unter Nr. 126: «*De plus, une autre feuille peu connue, vendue à Paris, Hôtel Drouot, 27 octobre 1886, montre à un côté les enfants Dedreux...*») konnte unter diesen Angaben nicht gefunden werden.
- 644 B 1428.
- 645 ROSENTHAL, Donald 1980, S. 638–640. Rosenthal hat die Rechnung für die Leinwände der drei heroischen Landschaften B 1426–1428 vorgelegt.
- 646 B 722.
- 647 Die gleiche Person glaubte GRUNCHEV 1985, S. 75, auf seiner dortigen Nr. 26 (B 1366) ebenfalls zu erkennen.
- 648 RUPPERT/DELPRIERE/DAVRAY-PIÉKOLEK, S. 209. Das Bildnis von Mme Récamier von Baron Gros in: ESCHOLIER 1936, S. 111, Nr. 95, Abb. 26 (damals im Museum Zagreb). Zu Bildnissen von Navez siehe COEKELSBERGHs 1999, S. 27, Nr. 35 und S. 30, Nr. 36.

- 649 EITNER 1960, S. 6 ff. sieht Folios 34–61 im *Chicago Album* als Teil eines aufgelösten Skizzenbuches und gruppiert die betreffenden Blätter aufgrund der Blattgrößen und des Zeichnungsstils.
- 650 EITNER 1960, S. 9–17 und S. 30–31. Eitner postuliert hier ein Datum vor dem *Cuirassier Blessé* für 34v und damit auch für 34r, obgleich er im männlichen Kopf oben links auf dem selben Blatt ein Selbstporträt Géricaults erkennen möchte, weil dieser, wie Eitner meint, dem 1816 datierten Géricault-Bildnis von Alexandre Colin ähnlich sei.
- 651 B 903.
- 652 B 966.
- 653 EITNER 1960, S. 9.
- 654 EITNER 1960, S. 9–10
- 655 SELLS 1989.
- 656 B 959.
- 657 SELLS 1989, S. 346.
- 658 B 862.
- 659 SELLS 1989, S. 346 und 356, Anm. 11.
- 660 ibd.
- 661 B 875–877, B 880 u.a.
- 662 B 890 (als *Combat d'un Officier Général et d'un Cosaque*).
- 663 SELLS 1989, S. 347–348. Eitner glaubt, dass Géricault die Skizze im *Chicago Album* drei Jahre vor dem Blatt im Louvre geschaffen hat. Sells hält dies jedoch für unwahrscheinlich.
- 664 B 750.
- 665 EITNER 1960, S. 10–11.
- 666 ibd., S. 15–16.
- 667 D 6.
- 668 D 17 und D 34
- 669 B 890.
- 670 Vgl. B 875–877, B 880 u.a.
- 671 SELLS 1989, S. 347.
- 672 BAZIN Dok. 299, Pos. 77: «*quatre livraisons uniforme des armées françaises* [. . .]».
- 673 B 890, B 854, B 832. Damit eindeutig verwandt: B 1895.
- 674 EITNER 1983, S. 148–155, z.B. Abb. 131, S. 149: Die Kavallerieschlacht im Louvre.
- 675 B 1426.
- 676 TINTEROW, S. 56, Nr. 12.
- 677 BAZIN V, S. 33–34.
- 678 B 1502–1505
- 679 B 1471.
- 680 BAZIN V, S. 32–33 und S. 43, Anm. 20 und 21. Géricaults Skizzenblatt: B 1471 hat bereits Sells angeführt. Siehe SELLS 1989, S. 353, Fig. 12–13.
- 681 BAZIN Dok. 299, Pos. 78 und BAZIN Dok. 311, Lot. 55 und 56.
- 682 B 1505 und B 1967 (Musée du Louvre, RF 29109 r°).
- 683 LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, z.B. S. 340, Nr. 41 oder S. 341, Nr. 46.
- 684 B 801.
- 685 D 6.
- 686 BRUGEROLLES in: GÉRICAUT 1997, S. 188.
- 687 Paris, ENSBA Album N°5, Inv. 40517. Erwähnt von BAZIN V, S. 181 unter B 1562.
- 688 Vgl. das Manuskript Montforts in: GÉRICAUT 1991, S. 310–316.
- 689 GRUNCHEC 1979, S. 52 und S. 58, Anm. 150, SELLS 1986, S. 391 und 393, BAZIN V, S. 181.
- 690 B 1561.
- 691 GRUNCHEC 1979, S. 52–53.
- 692 BAZIN V, S. 41. Bazins Argumentation ist besonders verwirrend, weil er Montforts Zeichnung aus dem Skizzenbuch in seinem Œuvrekatalog als Zeichnung Géricaults abbildet (S. 181).
- 693 B 1560.
- 694 B 798.
- 695 B 785.
- 696 B 750 im Kunsthaus Zürich.
- 697 CLÉMENT, S. 306.
- 698 Eitner 1991 listet zwar Sells' Chronologie-vorschlag in der Bibliographie, geht im Text aber nicht darauf ein. Auf S. 67 führt er als Beleg für gemalte Ladenschilder die Reisebeschreibung eines Engländers von 1814 an. Auf S. 416, Anm. 30, erwähnt er zwar Cléments abweichende Datierung, doch führt er dazu aus: «*Clément avoue n'avoir vu ni l'une ni l'autre de ces deux enseignes, et les décrit d'après des témoignages.*» In anderen Fällen hinderten diese «*témoignages*» Eitner nicht, Clément zu folgen . . .
- 699 EITNER 1954, S. 131–136.
- 700 B 750.
- 701 EITNER 1960, S. 31 (damals war der Name Alexandrine-Modeste Caruels noch nicht bekannt, aber Eitner identifizierte die Dargestellte auf Folio 34 mit dem Bildnis in Béziers), EITNER 1971, S. 59 unter Nr. 22, EITNER 1983, S. 95, EITNER 1991, S. 120, EITNER 1996, S. 389, Anm. 31, BAZIN III, S. 33.
- 702 Lüthy sah im Kopf unten links auf Folio 21r den Stifter von Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella (vgl. hier Abb. 80b) und schloss daraus, dass Géricault auch in Florenz in das Zürcher Skizzenbuch gezeichnet habe (LÜTHY 1970, S. 248). Masaccios Fresko konnte aber unmöglich als Vorlage zu dem betreffenden Kopf dienen, wie im Kommentar zu Folio 21 gezeigt wird.
- 703 B 941–942, B 959–960, B 962–965.
- 704 SELLS 1989, S. 352. Dieses Argument wird auch nicht von Bruno Cheniques im Herbst 1998 entdecktem Dokument widerlegt, wonach Vivant-Denon bei Géricault im Januar oder Februar 1814 ein grossformatiges Schlachtenbild bestellt hat, das *Le Prince Vice Roi à l'armée de Russe délivrant un de ses aides de camp Polonais surpris par des Cosaques* zeigen sollte (Siehe dazu CHENIQUE 1998, S. 2–3), denn er selbst glaubt ebenfalls, dass die bis anhin als *Combat de cavalier* bezeichnete gouachierte Kreidezeichnung im Louvre (RF. 834), die diesen Auftrag reflektieren soll, 1818 entstanden ist (Chenique in: MALMAISON 1999, S. 96, Nr. 79).
- 705 B 1430–1432, B 1434–1439.
- 706 B 1540.
- 707 B 1614–1627.
- 708 Z. B. auf B 1126, B 1174–1175, B 1195, B 1299, B 1228, B 1233–1240.
- 709 TINTEROW, S. 43–56, EITNER 1991, S. 188, 191, 192 und 194, GALASSI, S. 54. WHITNEY 1997 erwähnt die drei italienischen Landschaften nicht.
- 710 BAZIN V, S. 13.
- 711 Vgl. Teil I, Anm. 23: das *Carnet de Jeunesse*, das Zoubaloff-Skizzenbuch, zwei im *Chicago-Album* zusammengefasste Fragmente und das *Getty-Skizzenbuch*.
- 712 B 875–877, B 880.
- 713 B 1342.
- 714 B 208 und B 202.
- 715 Vgl. etwa B 2706 (nach *Charles I.* von Van Dyck) und B 2723 (nach Rubens).
- 716 B 1500.
- 717 Vgl. hierzu oben S. 34 den Hinweis zu den braunen Papieren und die zerschnittenen Skizzenbücher.
- 718 Vgl. dazu S. 175–183.
- 719 Zur Bedeutung und Geschichte des «idea»-Begriffs siehe PANOVSKY 1960. Zum «disegno»-Begriff siehe KEMP, S. 219–240. Zur französischen Umakzentuierung des Begriffs vgl. KNAABE, S. 165–173.
- 720 Ausnahmen wären etwa die auf blauen Papieren in Feder und Lavis gezeichneten, mit Gouache gehöhten Arbeiten B 1297–1298, B 1304–1308, B 1317.
- 721 Vgl. Teil III, das Kapitel «Géricault und die Antike», S. 199ff.
- 722 GÉRICAUT 1997, S. 156–164, D. 34–D. 49. Siehe dazu auch hier S. 208ff.
- 723 So entspricht auch der Frauenakt B 168 in der ENSBA der Körperauffassung von Folio 45v im Zürcher Skizzenbuch..
- 724 Laut BÂTISSIER, S. 3, und laut CLÉMENT, S. 29 war es Jean-Baptiste Isabey (1867–1855), der als erster Géricault einen «*Cuisinier de Rubens*» nannte.
- 725 Vgl. etwa den Pferdeführer nach Polidoro da Caravaggio im Britischen Museum in: JAFFÉ, S. 48.
- 726 Siehe dazu beso. S. 199 und S. 208ff.
- 727 *Journal de Eugène Delacroix* (Joubin), 3. Bd., S. 10.
- 728 Grundsätzlich zu Delacroix' Zeichnungen siehe BADT, S. 9–45, und SCHAWELKA, S. 115–117.
- 729 B 1214 mit «*T. Géricault Rome*» eigenhändig bezeichnet, B 1226 mit «*Géricault/Roma 1817*» eigenhändig bezeichnet. B 1301 mit «*Rome 1817. T. Géricault*» eigenhändig bezeichnet. Wenn man die Ausführung der gouachierten, in Italien entstandenen Zeichnungen berücksichtigt, muss man auch den bis anhin «früh» eingestuftten Akt im Britischen Museum B 935 später datieren. Immerhin entspricht bei ihm die Modellierung des Körpers durch Schraffurfelder in schwarzer Kreide, Lavis und Gouache sowie die Betonung der Kontur in Feder einigen in Italien entstandenen Zeichnungen.
- 730 Manuskript von Montfort in: GÉRICAUT 1991, S. 314 (nicht bei Bazin).
- 731 B 715–716, B 752, B 1252, (allerdings in Kreide), B 1325, B 1531, B 1546, B 1622, u.a.
- 732 B 751, B 800, B 1457, B 1498, B 1632, B 1636, B 1647, u.a.
- 733 Weitere Beispiele dieser reifen Kreidezeichnungen sind B 1537, B 1545, B 1549, B 1552, B 1556, B 2773.
- 734 ibd.
- 735 Folio 92, das bekanntlich von späterer Hand hinzugefügt wurde, ist davon ausgenommen.
- 736 BAZIN I–VII.
- 737 SELLS 1986, S. 392.
- 738 ROSENTHAL 1982, S. 10. Tagebucheintrag von Charles Robert Cockerell vom 28. Mai 1821: «*...dined at house w.[ith] Colombelle Auguste & Géricault – talked of Montague.*» BAZIN Dok. 199. Laut SELLS 1986, S. 395, Anm. 20, ist der letzte Name dieser Passage, *Montague*, von Rosenthal fälschlich als *Montagne* gelesen und von Bazin dementsprechend übernommen worden. Vgl. auch FEHLMANN 1995, S. 103, beso. Anm. 42.

- 739 Géricaults Englandreise von Februar bis März 1819 wurde von SELLS 1986, S. 391 bekannt gemacht. Géricaults zweite Englandreise war jene vom 10. April bis 19. Juni 1820 (SELLS 1986, S. 392), während der der Künstler sein *Radeau de la Méduse* in London gezeigt hat. Die dritte dauerte vom November 1820 bis Dezember 1821 (CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 35).
- 740 ARCHENHOLTZ, Bd. 2, S. 318–319: «Obgleich man in vielen grossen Städten in Italien die sonderbare Stundenrechnung abgeschafft hat, so wird sie doch hier [in Rom] immer noch beibehalten, da Rom das Vaterland dieser Mode ist. Es war im Jahre 595, nach Erbauung der Stadt [a.u.c. = 759 v. Chr.], dass Scipio Nasica zuerst eine Wasseruhr in Rom einföhrte, welche die Stunden bey der Nacht so wohl als bey Tage anzeigte. Der Tag wie auch die Nacht waren jedes in zwölf Stunden eingetheilt, ohne Unterschied der Jahreszeiten, so dass im Sommer die Stunden des Tages länger, und im Winter kürzer waren, als die Stunden der Nacht. Die erste fing mit Sonnen-Aufgang, die sechste mitten im Tage, und die zwölfte bey Sonnen-Untergang; alsdann fing die erste Stunde der Nacht an, die sechste war um Mitternacht, und die zwölfte gegen Aufgang der Sonne. Unter den Kaisern fingen sie an gewahr zu werden, dass diese Eintheilung nicht bequeme wäre; nach und nach führten sie die Methode ein, die vierundzwanzig Stunden von Mitternacht zu Mitternacht zu zählen, bis endlich der jetzige Gebrauch aufkam, der schon unter Adrians Regierung [117–138 n. Chr.] scheint eingeföhrt gewesen zu seyn.» Siehe auch GOETHE, S. 51–54 (mit Umrechnungstabelle). Vgl. dazu BAZIN IV, S. 14.
- 741 BAZIN IV, S. 103, sieht darin den Hinterleib eines Hundes.
- 742 BOTT/SPIELMANN 1991, S. 310, Abb.3, S. 504, Nr. 3.90. Sogar Eckersbergs idealisierendes Thorvaldsen-Bildnis von 1814 in Kopenhagen zeigt übereinstimmende Gesichtszüge (ibd., S. 510, Nr. 4.4.).
- 743 Vgl. S. 42.
- 744 BAZIN IV, S. 14, WHITNEY 1997, S. 31.
- 745 BAZIN V (1992), S. 106 und 239, FEHLMANN 1995, S. 103.
- 746 EITNER 1991, S. 119–120, sieht zwischen der Frau mit Kopftuch und dem Damenbildnis in Béziers (B 1765) eine Ähnlichkeit und möchte in ihr Alexandrine-Modeste Caruel erkennen. Diesem Vorschlag folgt BAZIN III, S. 33–34, obwol er in BAZIN V, S. 239, auf diesem Blatt die Identifikation der Dedreux-Kinder akzeptiert. WHITNEY 1997, S. 204, Anm. 40 folgt meinem Vorschlag (ohne diesen zu erwähnen).
- 747 *Chicago Album*, Folio 34r, B 722.
- 748 Zur Ankunft der Dedreux-Kinder in Italien vgl. Anm. 495. 1817 war Alfred 7 und Elise 5 Jahre alt. LAVAISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 363 unter Nr. 126, gibt an, dass Mme Elisabeth-Adélaïde Dedreux erst im September oder Oktober 1819 mit ihren Kindern nach Paris zurückgekehrt ist. Dann waren Alfred 9 und Elise 7 Jahre alt.
- 749 B 1722–1724.
- 750 *Torso Belvedere*, Musei Vaticani (Atrio del Torso), Inv. 1192. AMELUNG Bd. 1, Nr. 3.
- 751 Musei Vaticani (Cortile Ottaviano), Inv. 930. AMELUNG Bd. 2, Nr. 19.
- 752 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 1949. AMELUNG Bd. 1, Nr. 482. Wohl verkleinerte Kopie nach Praxiteles' *Apollon Sauroktonos*.
- 753 Da der Vatikan mehrere Kopien von dieser Statue besitzt und bei diesen wegen restauratorischer Eingriffe die Brüche nicht mehr genau überprüfbar sind, kann hier nicht mit Sicherheit bestimmt werden, welches Stück für die vorliegende Zeichnung Vorbild war. Am nächsten sind AMELUNG Bd. 1, Nr. 653 (Inv. 1659), oder AMELUNG Bd. 1, Nr. 495 (Inv. 1509) (hier abgebildet, die ergänzten Teile schraffiert). Géricaults fragmentarische Wiedergabe könnte auf damals noch fehlende Ergänzungen zurückführen.
- 754 HASKELL/PENNY, S. 311–314. Siehe auch PIETRANGELI, S. 115–150.
- 755 Zu seiner Identifikation siehe Kommentar zu Folio 25r.
- 756 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 1543. AMELUNG Bd. 1, Nr. 457.
- 757 Das Vorbild hierzu konnte wegen der summarischen Wiedergabe nicht gefunden werden.
- 758 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 2029. AMELUNG Bd. 1, Nr. 111.
- 759 B 2243, die beiden männlichen Linksprofile im unteren rechten Viertel, die Jean Duchesne auf Horace Vernets Atelierbild (BAZIN Dok. 187) gleichen.
- 760 Von BAZIN V, S. 275 als «*pierre noire*» (Kreide) bezeichnet.
- 761 B 1437–1438.
- 762 VALABREGA, S. 38.
- 763 BAZIN V, S. 105: «*Je suppose que ce garçon est un jeune homme de l'entourage de l'artiste [Géricault] qu'il a dessiné avant son départ pour l'Italie.*»
- 764 Demetz nennt Isabey mehrere Male in seinen Briefen, unter anderem in Nr. 37 vom 5. 1. 1831: «*Je vais souvent chez Roqueplan et chez Eugène Isabey qui travaillent le matin à la peinture (sic) et le soir à la lithographie [...]*»
- 765 CLÉMENT, S. 253–254, ETEx 1885, S. 29, BAZIN I, S. 189, CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 308.
- 766 BAZIN Dok. 259.
- 767 Die anderen beiden sind auf Folio 7r und 44r. Zur Identifikation siehe vorangehenden Kommentar zu Folio 7r.
- 768 BAZIN IV, S. 137. Stendhal z.B. berichtet, dass die *Pupazzi* in Roms Theaterleben besonders wichtig waren, weil ausser während der Karnevalszeit Theateraufführungen mit Menschen in Rom verboten waren (STENDHAL 1817, S. 27 u.a. Siehe auch seinen Aufsatz «*Les Marionnettes*»). Das von Stendhal immer wieder erwähnte Marionettentheater befand sich im *Palazzo Fiano* an der *Via in Lucina* (LOMBARDI 1991, S. 129, Nr. 32).
- 769 B 777.
- 770 EITNER 1960, S.30. Dabei muss beachtet werden, dass Eitner den Urheber der mit Karikaturen gefüllten Blätter im *Chicago Album*, also Folios 29–31, nicht in Géricault, sondern in Horace Vernet (ibd S. 29) sieht. Bazin akzeptiert hingegen die Autorschaft Géricaults: BAZIN III, S. 33, und 148. Ebenso LAVEISSIÈRE in GÉRICAUT 1991, S. 364, Nr. 131 und 132.
- 771 Von BAZIN IV, S. 105 als «*pierre noire*» bezeichnet.
- 772 Von LÜTHY 1970, S. 248 als «*Cardinal Rossi*» bezeichnet und von BAZIN IV, S. 105, so übernommen. Bei EITNER 1983, S. 111, Abb. 97, und WHITNEY 1997, S. 29 hingegen korrekt. Vgl. dazu DUSSLER 1966, S. 34, Nr. 46.
- 773 WHITNEY 1997, S. 29. Das Neapeler Gemälde galt noch 1843 als authentisches Werk Raffaels, wie *Real Museo Borbonico* Bd. 13 (1843), Tafeln XXXII–XXXIV, und der dazu gehörige Text Antonio Niccolinis, ibd., S. 1–52, belegen (als «*Raffaele d'Urbino*»). Heute befindet es sich im Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Q 138 (MOLAJOLI, S. 37, Nr. 138) und gilt als Werkstattarbeit Andrea del Sartos. Siehe dazu DUSSLER 1968, S. 34. Aufgrund des Vertrages von Tolentino wurde die Florentiner Fassung dieses Bildes (welche heute als Original Raffaels gilt) aus dem Palazzo Pitti nach Paris gebracht und im *Musée Napoléon* zwischen 1800 und 1815 ausgestellt, sodass sie Géricault bereits vor seiner Italienreise gesehen haben konnte. Von den Altmeistern aus den königlichen Sammlungen Neapels, welche Géricault im Zürcher Skizzenbuch gezeichnet hat, wurden keine nach Paris gebracht. Deshalb ist es ziemlich unwahrscheinlich, dass Géricault das Bildnis von Giulio de' Medici nach der Florentiner Fassung oder nach einem der wenigen Reproduktionsstiche von Alexis Chataignier (1772–1817), Nicolas Edelinck (1681–1767) oder Samuele Jesi (1789–1853) kopiert und zu jenem Vincions gesetzt hat, sind doch im Zürcher Skizzenbuch zahlreiche Arbeiten enthalten, die er nur im *Museo Borbonico* in Neapel vor den Originalen gezeichnet haben konnte (z.B. Folios 19, 21, 22, 24, 34–37, 44). Zu den geraubten Gemälden im *Musée Napoléon* siehe BLUMER. Raffaels Bildnis ibd. S. 306, Nr. 316, alle Raffaels unter «*Santi*» S. 305–308.
- 774 NAEF IV, S. 452, Nr. 242.
- 775 *Bildnis Jean-Baptiste Vinchon* von Jean Alaux, Rom, Villa Medici, Inv. P20. Vgl. FEHLMANN 1995, S. 86–89.
- 776 Stilistisch verwandt etwa die Krieger der Tomba 61 und 84 aus Andriolo, 350–310 v. Chr., heute Paestum, Museo Nazionale di Paestum, Inv. 21612 (61) und Inv. 22249 (84). Siehe dazu CORRIGAN, S. 624–626 und Abb. 64 (tomba 61) und S. 629–631 und Abb. 68 (tomba 84). Vgl. auch meinen Kommentar zu Folio 37. Die hier dargestellten Krieger könnten von einer im 2. Weltkrieg zerstörten Grabmalerei stammen. Siehe dazu Pozzi 1986, S. 64. In jedem Fall gibt es in den Archiven der Soprintendenza Archeologica und in den Beständen des Museo Archeologico Nazionale in Neapel weder Stücke noch photographische Aufzeichnungen von Grabmalereien, die den von Géricault gezeichneten Hoplitens entsprechen. Die Möglichkeit, es könnte sich um Zeichnungen nach Vasenmalereien handeln, möchte ich aus stilistischen Gründen ausschliessen.
- 777 Es ist bei den Federzeichnungen im Zürcher Skizzenbuch nicht immer eindeutig bestimmbar, welches Zeichnmittel verwendet wurde, doch folge ich hier MEDER, S. 69–71.
- 778 Siehe zu den Fünfpunkte-Zeichnungen FÜSLIS SCHIFF, Bd. 1, S. 80 und Nr. 618–629.

- 779 SCHIFF, S. 80.
- 780 Ehemals Blatt 47 (SIK-Nr.11 564), B 1270, und Blatt 44 (SIK-Nr.11 561), B 1292.
- 781 B 1292.
- 782 B 1295.
- 783 B 1228.
- 784 B 1126-B 1128, B 1140-B 1142, B 1293 und eventuell B 1299.
- 785 BAZIN IV, S. 28–29, und B 1298.
- 786 WHITNEY 1997, S. 184.
- 787 LÜTHY 1988, S. 170, gibt hierzu keine Aufschlüsse.
- 788 Whitney 1997, S. 10: «*The usual route from Rome to Naples went by way of Capua; Géricault's image of the dead Christ in the sketchbook in Zurich is probably copied from a sixteenth-century altar front in that city's cathedral.*»
- 789 Der Prototyp dazu geht auf Baccio Bandinelli (1493–1560) Grab in SS. Annunziata in Florenz zurück. Ein Reliquiar von Giuseppe Antonio Torricelli im Londoner Kunsthandel (Heim Gallery, *Italian Paintings and Sculptures of the 17th and 18th centuries*, London 1976, Nr. 35) ist Géricaults Corpus Domini sehr ähnlich. Verwandt dazu ist auch die kleine Terrakotta-Figur in Oxford in: PENNY 1992, S. 182, Nr. 12. Die Vorlage zu Géricaults Zeichnung ist auch an der Bibliotheca Hertziana in Rom nicht bekannt. Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Klaus Krüger vom 27. Februar 1992.
- 790 LÜTHY 1987, (ohne Seitenangabe).
- 791 BAZIN V, S. 105.
- 792 B 1742, Ehemals im Besitz der Familie Bro.
- 793 B 1743–1745.
- 794 BRO DE COMÈRES.
- 795 Vgl. BAZIN I, S. 165–169.
- 796 BRO DE COMÈRES, S. 159.
- 797 CHENIQUE 1997–2, S. 35.
- 798 ibd.
- 799 Siehe CHENIQUE, «On the Far Left of Géricault» in: VANCOUVER 1997, S. 52–92.
- 800 BAZIN Dok. 197, und Dok. 201.
- 801 BAZIN Dok. 117. Von Bazin (ohne Begründung) auf 1818 datiert. Siehe SELLS 1989–2, S.216–218. Von Sells auf Dezember 1819 datiert.
- 802 B 1735, vgl. BAZIN V, S. 85.
- 803 B 1741. Zu den Bildnissen von Laure Bro generell siehe CHENIQUE 1997–2.
- 804 Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Q 146. MOLAJOLI 1960, S. 37, Nr. 149.
- 805 Siehe Guglielmo Becchi in: *Real Museo Borbonico*, Bd. 2 (1825), und Tafel XXXIII (dort als «*Raffaele d'Urbino*»). DUSSLER 1966, S. 49, PRISCO, S. 118, Nr. 140. PEDRETTI, S. 136, schreibt dieses Gemälde Giulio Romano (1492 oder 1499–1546) zu, während SPINOSA 1997, S. 47 an der Zuschreibung an Penni festhält.
- 806 DUSSLER 1935, S. 57–61 und 137, GOFFEN, S. 139–140.
- 807 *Real Museo Borbonico*, Bd. 3 (1827), Tafel XXXIV, heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Q 56, MOLAJOLI Nr. 66.
- 808 DUSSLER 1966, S. 42, Nr. 68, heute als Leihgabe des Herzogs von Sutherland in der National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- 809 R. Liberatore in: *Real Museo Borbonico*, Bd. 11 (1835), S. 1–3 und Tafel XXX (dort als «*Raffaele d'Urbino*»). Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte. Bei MOLAJOLI nicht aufgeführt. Von diesem Werk sind einige wenige Reproduktionsstiche bekannt, von denen aber nur der Stich von Samuele Jesi (1789–1853) zeitlich und motivisch als Vorlage in Frage käme, da die anderen entweder seitenverkehrt wiedergegeben sind wie z.B. Antoine Louis Romanets (ca.1742–1810) Kupferstich in: *Galerie du Palais Royal* (32 Bde., Paris 1786, Bd.16), nur einen Ausschnitt zeigen oder nach 1824 entstanden sind.
- 810 Für Guglielmo Becchi in *Real Museo Borbonico*, Bd. 3 (1827), Taf. III, war dies ein Bildnis von «*Christophoro Colombo*», dessen Urhebererschaft aber nie bestritten wurde. Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Q 111. MOLAJOLI, Nr. 109, FREDBERG, S. 202.
- 811 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6095. POZZI II, S. 162, Nr. 60. Vgl. WEGNER 1939, S. 59 ff. und S. 236.
- 812 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6090. POZZI II, S. 162, Nr. 55. Bei den zwei Büsten des jungen Marc Aurel handelt es sich in beiden Fällen um den 2. Typus. Neapel besitzt im ganzen vier Stück davon, alle aus der Sammlung Farnese. Von diesen sind zwei Panzerbüsten mit Schultermantel wie beim Kopf oben rechts, wovon die eine keine Bestossungen im Gesicht zeigt und deshalb die hier gezeichnete sein muss.
- 813 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6093. POZZI II, S. 162, Nr. 58. Siehe dazu auch WEGNER 1939, S. 33–47 und 184. Ders. 1979, S. 87–181, dieses Stück S. 157. Der zweite Marc Aurel auf dieser Seite lässt sich aufgrund des Glanzlichtsporns im linken Auge und wegen des Bands über der rechten Schulter bestimmen, denn die Version in Neapel ist die einzige bisher bekannte des 2. Typs mit Augenbohrung und dieser aus dem 18. Jahrhundert stammenden, Montur.
- 814 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6060. POZZI II, S. 158, Nr. 32.
- 815 LÜTHY 1970, S. 248.
- 816 BAZIN IV, S. 104.
- 817 FEHLMANN 1995, S. 104.
- 818 WHITNEY 1997, S. 29.
- 819 Die griechischen Vasen der Neapeler Sammlung sind bis jetzt erst in HEYDEMANN aufgelistet und nur vereinzelt von BEAZLEY und TRENDALL berücksichtigt. Da diese Publikationen abgesehen von TRENDALL kein Bildmaterial enthalten, ist es unmöglich, die einzelnen Stücke unter den über 4000 Vasen anhand der Texte zu finden. Die vier bisher erschienenen Corpus Vasorum-Bände Neapels behandeln nur Daunische und Gnathia-Keramik. Bei meinen Identifikationsversuchen im Museo Archeologico Nazionale in Neapel im Juli 1997 wurden alle magazinierten und in den Ausstellungsräumen vorhandenen griechischen Vasen mit Malereien gesichtet. Wie sich dabei gezeigt hat, modifizierte Géricault mitunter den Stil der Vorlagen und ihre Grösse, was die Suche keineswegs vereinfachte. Vgl. auch das Kapitel «Géricault und die Antike», S. 199 ff.
- 820 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 81682 (1805 in Paestum gefunden), TRENDALL 1987, Bd. III, S. 371. DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 22–23, Nr. 1.4.
- 821 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ohne Inv. Nr., (Neg. Nr. MNB 1632). Herkunft unbekannt. Unter den rund 4000 griechischen Vasen im Museo Archeologico Nazionale di Napoli gibt es einige Stücke aus alten Beständen, deren Inv. Nr. am Objekt selber verloren und in den nur summarisch gehaltenen Inventarlisten der Era Arditì nicht mehr eruierbar sind. Das hier vor Ort identifizierte Stück scheint aufgrund seiner Erhaltung und der Negativnummer aus den Beständen des Museo Borbonico (MNB) zu stammen. Nicht bei TRENDALL.
- 822 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 81950, HEYDEMANN Nr. 8247.
- 823 Zum Kadmos-Maler siehe BEAZLEY Bd. II, S. 1184–88 und S. 1685–1686.
- 824 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 81537.
- 825 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 81868/2889 (aus Paestum), *Museo Borbonico* Bd. 9, Taf. XIX, BEAZLEY Bd. II, S. 1096.
- 826 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 81537, vgl. Folio 22r.
- 827 B 1406, allerdings seitenverkehrt.
- 828 B 1895, der Kopf des Pferdes im Zürcher Skizzenbuch wirkt allerdings feiner, noch sensibler als bei dem Herdengst in Bayonne.
- 829 Z.B. Folios 3, 9, 10, 19 und 21.
- 830 BAZIN IV, S. 15.
- 831 Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6211. *Real Museo Borbonico*, Bd. 2 (1825), Taf. XXXIX. POZZI II, S. 118, Nr. 107.
- 832 HASKELL/PENNY, S. 158 und 160. Vgl. hier S. 73–74.
- 833 B 270.
- 834 BAZIN II, S. 414. Die Vorlage wäre die Radierung von Charles Normand (1756–1840), die angeblich 1814 entstanden ist. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes: Ef 144b), Folio 97 u. l. Für Bazins Vermutung spricht neben der Sockelangabe vor allem der Umstand, dass auf der Pariser Zeichnung und auf Le Normands Radierung der Stützpfeiler unter dem Pferdekörper im Gegensatz zu den Zürcher Zeichnungen fehlt. Hingegen hat meine Gegenüberstellung in: GÉRICAUT 1997, S. 70, D 63, ill. 51 und S. 173, gezeigt, dass Le Normand unmöglich die Vorlage zu Géricaults Zeichnung sein kann.
- 835 Montfort in: GÉRICAUT 1991, S. 314.
- 836 EITNER 1983, S. 204, Abb. 178, und S. 205. Wiederholt in: EITNER 1991, S. 281–283 und Abb. 136.
- 837 B 10.
- 838 B 2067.
- 839 B 1752.
- 840 GÉRICAUT 1991, S. 366–367, Nr. 141, mit weiterer Literaturangabe.
- 841 B 1923. Zu Jamars Haarfarbe siehe die Beschreibung im Katalog der Collection Chéramy («*...les cheveux sont d'un blond vigoureux...*»), zitiert bei EITNER 1972, S. 170–171. Jamar diente als Modell für den «toten Sohn» unten links auf dem *Radeau de la Méduse*, für den Jüngling zwischen Savigny und dem Afrikaner und für den jungen Mann, der rechts aussen im Begriff ist, sich aufzurichten. Alle diese Figuren zeigen deutlich (trotz der Verschmutzung der Bildoberfläche) dunkelblonde Haare. Zu beachten wäre in dem Zusammenhang auch das umstrittene Bildnis in Harvard (B 11), welches einen blonden jungen Mann mit stark

- geschwungenen Lippen zeigt. Zu Jamar allg. siehe CHAPPEY, Frédéric, «Note sur un rapin de Géricault à l'Isle-Adam: Louis-Alexis Jamar (1800–1875)» in: *Méduse* Nr.1, 1996, S. 4.
- 842 GRUNCHEC 1991, Nr. A145bis.
- 843 So kennt man bislang kein einziges Bildnis von Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy. Auf Horace Vernets Gemälde *L'Atelier du Peintre* (BAZIN Dok. 187) sind zwar Montfort und andere aus Géricaults «entourage» zu erkennen, aber der junge Mann mit den geschwungenen Lippen fehlt auch hier. Auf François-Joseph Heims Gemälde *Charles X. distribuant des récompenses aux artistes, à la fin du Salon de 1824 au Louvre, le 15 janvier 1815* (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, Inv. 5313) ist diese Person mit den geschwungenen Lippen auch nicht zu finden. Eine weitere Möglichkeit, den Dargestellten zu identifizieren, ergibt sich aus der Handlung: dem Klavierspielen. So mag man an einen Musiker denken, doch scheitert man auch hier, denn unter den wenigen, zufällig überlieferten Bildnissen sticht nur jenes des Komponisten Pierre Gaspard Roll (1788–?) heraus (*Bildnis Pierre Gaspard Roll* von Léon Cogniet, Rom, Villa Medici, Inv. P15.), weil er offensichtlich auffällig geschwungene Lippen gehabt hat. Der Rest seiner Physiognomie gleicht aber den genannten Darstellungen zu wenig.
- 844 Zu den neapolitanischen Treppenhäusern siehe DITTMANN. Vgl. auch BLUNT 1975, S. 137 ff. (die Treppenhäuser von Ferdinando Sanfelice). Die Hof- und Treppenanlagen in Neapel sind in der Regel folgendermassen angelegt: durch ein grosses Portal mit überwölbtem Durchgang (Androne) gelangt man in einen Innenhof, von welchem eine Ein- bis Dreibogenanlage ein offenes Treppenhaus erschliesst. Dieses mündet in den Obergeschossen jeweils auf einen Arkadengang, der meistens auf eine Hofseite beschränkt bleibt. Damit ist die Schauffassade gewissermassen nach innen verlegt. Die architektonischen Lösungen erstreben dabei das Verwischen der Grenzen zwischen Innen- und Aussenraum und finden ihre Entsprechung häufig in der Wendeltreppe, welche den Blick nach innen in den Treppenschacht und durch Arkaden und Scheinfenster nach aussen auf den Hof ermöglicht. Eine solche Treppensituation dürfte auch hier gemeint sein.
- 845 Zwischen der Via S. M. La Nova und der Via G. Sanfelice NW des Corso Umberto I° gelegen. Vgl. FEHLMANN 1995, S. 104.
- 846 BAZIN IV, S. 18, vorgeschlagen. Der bedeutendste Katakombenkomplex Neapels ist derjenige von *San Gennaro extra moenia* am Fusse der Anhöhe von Capodimonte.
- 847 GÉRICAUT 1997, S. 52.
- 848 B 889. Nischenanlage aus einer Katakombe (?). Daraus ergäbe sich eine Datierung des betreffenden Blattes auf Géricaults Italienreise.
- 849 EITNER 1960, S. 32.
- 850 BAZIN V, S. 87.
- 851 Vgl. CHENIQUE 1997–2, S. 39–40..
- 852 Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Nr. Q 363, MOLAJOLI 1960, Nr. 7388. *Real Museo Borbonico*, Bd. I (1824), Taf. XLIII, POSNER Bd. II, S. 52, Nr. 119.
- 853 Die anderen bekannten weiblichen Aktdarstellungen wären B 168, B 169, B 171, B 1038, B 1064, B 1065, B 1192 und B 1316 (Kopien nach antiken Vorbildern und Altmeistern ausgenommen).
- 854 B 1065.
- 855 B 172 und B 168.
- 856 unlängst EITNER 1996, S. 387–388.
- 857 Vgl. CHENIQUE 1993, S. 21 (Mme Trouillard und Engländerin).
- 858 Z.B. BRYSON, Norman, «Géricault and Masculinity» in: *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover NH 1994, S. 45–59. NOCHLIN, Linda, «Géricault or the Absence of Women» in: GÉRICAUT 1996, S. 403–418, GERMER, Stephan, «Je commence une femme, et ça devient un lion [...]» in: GÉRICAUT 1996, S. 423–444.
- 859 *Real Museo Borbonico*, Bd. III (1827), Taf. X. Heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 4887 (nicht bei Pozzi), DE CARO/MACCHI/BORIELLO et. al., S. 110–111, Nr. 26. dort wird wieder die Möglichkeit erwogen, es könne sich doch um ein Stück aus der Renaissance handeln.
- 860 Die ursprüngliche Grösse betrug zwischen 7 und 8 m.
- 861 PANNUTI. Die chemischen Materialanalysen, welche in einer breiten Studie antike Grosbronzen erfassen und damit die zeitliche Bestimmung anhand naturwissenschaftlicher Methoden ermöglichen sollten, befinden sich noch in den Anfängen. Die genaue Datierung der *Testa Carafa* ist deshalb noch offen (PANNUTI S. 146.). Bei DE CARO/MACCHI/BORIELLO, S. 110–111, hingegen wird wieder die Möglichkeit erwogen, es könne sich doch um ein Stück aus der Renaissance handeln.
- 862 *Real Museo Borbonico*, Bd. 5 (1829), Taf. XXXI, als Correggio. Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. ?, MOLAJOLI, Nr. 118.
- 863 Heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9363. Pozzi Bd. I, S. 124, Nr.7 (als «Aus Paestum»). Vgl. auch WEEGE. Der genaue Zeitpunkt des Eingangs in die Sammlung ist nicht bekannt, doch scheinen die grössten Entdeckungen dieser Malereien, von jenen seit dem 2. Weltkrieg abgesehen, in Paestum 1805 und um 1819 getätigt worden zu sein, WEEGE, S. 99–141. Dieser Darstellung folgte ich 1995 in: FEHLMANN 1995, S. 105.
- 864 JENKINS, Ian, «Nuovo Ricerche: Nuovi documenti per l'origine della Tomba «da Paestum» della Collezione Carafa di Noja» in: DE CARO/BORRIELLO/JENKINS/MILANESE, S. 245–254. Jenkins legte u.a. vier Aquarelle von Pietro Fabris vor, die diese Malereien aus Nola kopierten.
- 865 Auf den Aquarellen von Fabris noch sichtbar.
- 866 Turners Zeichnungen in: POWELL, S. 100.
- 867 Das Bildnis ist nicht in den Listen der aus Paris zurückerhaltenen Gemälde aufgeführt (Archivio Galleria Borghese, fasc. AI/41: *Nota di quadri provenienti da Parigi spettanti all. Ec. Princ. Borghese 15 settembre Milleottocentosedici*), aber im Inventar von 1819: Archivio Galleria Borghese, fasc. AI/42: *Inventario non classificato posteriore al 1819 – con note del Piancastelli*, S. 7: «Raffaello Sanzio da Urbino» unter Nr. 5 als «Altro [Ritratto] di Cesare Borgia 4 x 3 3/4.» Es figuriert immer wieder in den Inventarlisten der Galleria Borghese bis 1888/1891. Archivio Galleria Borghese, fasc. A IV/4: *Catalogo dei quadri della Galleria Borghese iscritti nelle note fidecommissarie Piancastelli* («Catalogo Piancastelli») 1888, 2. Exemplar «con note» von 1891, S. 295: «Sanzio, Raffaello Santii/detto il/N. Urbio 1483–M. Roma 1520./Ritratto di Cesare Borgia/tavola pal: 3 on:8 – pal: 4 on:1/sistemazione 1833 C. Amor Sacro e Profano 13 nota A/1837 Camera Decima 15/1888 Camera seconda 26/1889/Camera seconda». Nach 1891 wird es nicht mehr genannt. Es wurde aber auch nicht an der VENTE BORGHESI von 1892 veräussert, sondern scheint privat verkauft worden zu sein. Weder im Archiv der Galleria Borghese noch im ASV haben sich Verkaufsbelege zu diesem Werk erhalten. Das Gemälde erscheint auf einem Holzstich von Henri Thiriat (freundliche Mitteilung von Sylvain Laveissière vom 1. September 1992. Laveissière konnte leider keine Angaben über die Herkunft dieser Graphik, den jetzigen Standort des Originals oder über dessen Urheber geben. Der begleitende Text der mir übermittelten Abbildung lautet wie folgt: «Le 'César Borgia' de la galerie Borghese, acquis récemment par M. le baron Rothschild»). Das Gemälde – oder eine Kopie davon – erscheint zudem auf einer Postkarte vom Musée des Beaux-Arts in Lille, die 1907 abgestempelt wurde. Siehe LONDON 1993, S. 64, Fig. 54. Die darauf abgebildeten Werke wurden aber 1916 durch Feuer zerstört (freundliche Mitteilung von Annie Scottez-de Wambrechies vom 6. Januar 1995). Die hier vorgelegte Abbildung stammt von einer alten Photographie aus dem Marburger Photoarchiv. Eine Kopie aus dem 19. Jh. wird in der Villa Medici in Rom aufbewahrt (FEHLMANN 1993, S. 230, Abb. 69). BAZIN Bd. IV, S. 105 und LAVEISSIÈRE in GÉRICAUT 1991, S. 71, Abb. 126 und S. 352, Nr. 81 geben den Standort dieses Porträts nicht an. Es ist zudem an der Hertiziana in Rom nicht bekannt (freundliche Mitteilung von Dr. Klaus Krüger vom 27. Februar 1992) und figuriert nirgends in der Raffael-Literatur. WHITNEY 1997, S. 33, schreibt es der «school of Bronzino» zu, während Prof. Matthias Winners, Rom, im Schreiben von Dr. Klaus Krüger vom 27. Februar 1992 es im Umkreis Parmigianinos entstanden sieht.
- 868 Heute Rom, Galleria Borghese, Inv. 334. DELLA PERGOLA Bd. II, S. 11–12, Nr. 5.
- 869 Heute Rom, Galleria Borghese, Inv. 422. DELLA PERGOLA, Bd. II, S. 138, Nr. 191.
- 870 Géricault hat dieses Werk vielleicht bereits davor in Paris gesehen, weil es zu jenen Werken gehört, die Prinz Borghese ans Musée Napoléon abtretenen musste. Archivio Galleria Borghese, fasc. A/41, : «Nota dei Quadri provenienti da Parigi [...] (wie Anm. 864), Cassa N°12, N° 15».
- 871 Rom, Villa Borghese, Inv. 235, PERGOLA, Bd. I, S. 46, Nr. 71. WHITNEY 1997, S. 33.
- 872 Vgl. die Ausführungen zu Folio 39v.
- 873 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 1900. AMELUNG I, Nr. 186.
- 874 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 1738. AMELUNG I, Nr. 301.
- 875 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 2134. AMELUNG I, Nr. 320.

- 876 Musei Vaticani (Museo Chiaramonti), Inv. 1609. AMELUNG 1, Nr. 408.
- 877 Heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6693. MATZ 1968, S. 249, Nr. 106 und Taf. 144–146.
- 878 B 1227, WHITNEY 1997, S. 37.
- 879 Diese Identifikation wird von BAZIN V, S. 105 und 275 bezweifelt.
- 880 Vgl. Kommentare zu Folios 7r und 8r. Siehe auch MIQUEL, S. 105.
- 881 Rom, Galleria Borghese, Inv. 471. DELLA PERGOLA, Bd. I, S. 77, Nr. 139. Géricault konnte das Bild natürlich bereits früher im Musée Napoléon sehen, von wo es im September 1816 nach Rom zurückgekehrt ist. Archivio Galleria Borghese, fasc. AI/41: *Nota dei Quadri provenienti da Parigi* [. . .] (wie Anm. XX X): «cassa N°3, N°4, Giove e Leda di Leonardo in tav. alta p 6, longa 4 1/2».
- 882 Archivio Galleria Borghese, fasc. AI/42: *Inventario non classificato posteriore al 1819* [. . .], S. 2: «Leonardo Da Vinci, Leda con bel paesele belli amori». DELLA PERGOLA, S. 78: «Il nome di Leonardo [...] venne rifiutato per la prima volta dal Morelli (1897)»... Heute gilt die Fassung Borghese als Replik nach einem verlorenen Werk Leonardos von Giovan-Antonio Bazzi, Sodoma genannt (1477–1549).
- 883 B 1231 (von Laveissière in GÉRICAUT 1991, S. 353 unter Nr. 87, abgelehnt), B 1232-B 1240 und das vorliegende Blatt.
- 884 B 1231.
- 885 Für antike Beispiele, die Géricault gesehen haben könnte, siehe BROMMER, Bd.3, S. 209–218 und FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 75, Anm. 46.
- 886 FEHLMANN 1995, S. 105, WHITNEY 1997, S. 13.
- 887 LÜTHY 1987, (ohne Seitenangabe): «Following Lorenz Eitner and Philippe Grunchev, I am inclined to identify the lady in the painting [in Béziers, B 1765] as Alexandrine-Modeste Caruel, the same sitter as in the beautiful drawing from the sketchbook by Géricault in the Kunsthau, Zurich (fol.47 recto)». EITNER 1983, S. 334, Anm. 136, formulierte diese von Lüthy reflektierte Ansicht etwas vorsichtiger: «The occurency of several sketches of a young woman of similar physiognomy and coiffure in the Chicago Album and the Zurich Sketchbook suggests that these may be the likeness of someone important to Géricault around 1815, perhaps Alexandrine-Modeste Caruel.» BAZIN V, S. 105–106.
- 888 JOHNSON 1981, S. 219.
- 889 B 1765. Der Streit um die Identität der Dargestellten beruht auf einem Katalogeintrag der Vente Walferdin von 1880, wonach Lot 129 dieser Auktion eine «tête de femme, sa [Géricaults] maîtresse» zeige.
- 890 Bibliothèque Nationale, Inv. 73–1844–3059, Nr. 19–1846–1411, Nr. 70–1858–982.
- 891 Zum Athena-Tempel siehe PEDLEY, S. 54–59, mit weiteren Literaturangaben.
- 892 Vgl. LUTZ, S. 28–99.
- 893 Siehe BAZIN Dok. 312, auf S. 7 unter «Livres a Figures, Recueils etc.» Lot 72: «Les ruines de Paestum; I vol. in-f° cart.» Es wird sich dabei um Claude Mathieu Delagardettes *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne*, Paris, an VII (1798) handeln, weil sonst keine der bei LUTZ oder SERRA aufgeführten Publikationen der Beschreibung im Vente-Katalog entspricht.
- 894 Baron d'Hancarville nannte zwar in seinen *Antiquités «les temples de Pesti»* (Bd. I, S. 94–111), doch sind seine Ausführungen in keiner Weise mit Delagardettes zu vergleichen. Delagardettes Werk blieb das einzige französische Werk über Paestum bis zu Henri Labrousstes *Temples de Paestum* von 1877.
- 895 Zum Hera-Tempel II siehe MERTENS, S. 54–65, mit weiteren Literaturangaben. Siehe auch PEDLEY, S. 81–89.
- 896 BAZIN IV, S. 18: «Le dessin [...] au folio 49^o (cat. 1168) est vraiment un dessin d'architecte [...] et l'on peut se demander si Géricault, quand il alla à Paestum, n'était pas accompagné de Pierre-Anne Dedreux [...], qui lui aurait laissé ce dessin sur son album.» Siehe ibd., S. 126. Diese Vermutung ist hinfällig, weil Dedreux zusammen mit Thomas und Forestier erst im März 1818 in Neapel war (ASSANC, *Permessi per disegnare*, Secondo Inventario 31, fasc.7).
- 897 B 1923. Zum *Radeau de la Méduse* siehe vor allem EITNER 1972 und BAZIN VI, S. 7–57.
- 898 CLÉMENT, S.143–145 und S.300. Vgl. auch den Brief Lebruns, in dem er berichtet, dass er für die *Medusa* Modell gestanden habe, BAZIN Dok.1. Vgl. auch *Le Manuscrit de Montfort*, in: GÉRICAUT 1991, S. 309–316 (zur *Medusa* vor allem S. 313). LÜTHY 1971, S. 251, meint, die vorliegende Studie zeige «...eine den 'Pestkranken von Jaffa' von Gros entnommene Figur in michelangelischer Verwandlung».
- 899 Für die Zeichnung (B 1967) siehe EITNER 1972, S. 150, Nr. 22, für die Ölstudie (B 1970) siehe GÉRICAUT 1991, S. 381 ff., Nr. 200.
- 900 Siehe auch CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 32–33.
- 901 BAZIN I-IV z.B. enthält in seinen ersten vier Bänden (bis und mit *Le Voyage en Italie*) keine einzige «gewischte» Zeichnung mit Ausnahme von B 173, deren Zuschreibung an Géricault aber bezweifelt werden muss. Gewischte Kreidezeichnungen sind daher nur aus dem Studienmaterial zum *Radeau de la Méduse* bekannt (und von Folio 25r im Zürcher Skizzenbuch) und scheinen danach wieder zu verschwinden. Vgl. dazu B 1983, B 1994, B2034. Die Qualität des Wischens wirkt auf den genannten Blättern allerdings noch «seifiger» als auf den Zürcher Zeichnungen.
- 902 Von LÜTHY 1966 als «Bleistift» bezeichnet.
- 903 CORRÉARD, Alexandre et SAVIGNY, Henry, *Naufrage de la Frégate la Méduse*, Paris 1817.
- 904 EITNER 1983, S. 342, Anm. 82.
- 905 CLÉMENT, S. 130.
- 906 EITNER 1972, S. 163: «The study seems to have been posed by a professional model, rather than by Corréard himself, whose features and beard, known from the finished painting, it does not resemble.»
- 907 B 1759.
- 908 Von GRUNCHEV 1991, S. 112 unter G 168, und von BAZIN V, S. 95 (mit Vorbehalt) als authentisches Werk akzeptiert. Die physiognomischen Abweichungen vom gesicherten Bildnis auf dem *Radeau de la Méduse* werden von beiden festgestellt.
- 909 Vgl. CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 33.
- 910 Vgl. B 1980, B 1988, B 1989.
- 911 EITNER 1972, S. 161.
- 912 Den Hinweis auf die Porta Pinciana verdanke ich Herrn Michael P. Fritz, St-Prex.
- 913 Zur Aurelianischen Mauer allgemein siehe COARELLI, S.23–32. Siehe auch ARGAN/CASANELLI, S. 34–45.
- 914 WHITNEY 1980 und hier Teil I, S. 45.
- 915 Vgl. z.B. LOMBARDI, S. 20 und 144, Plan von Gian Battista Nolli. Siehe auch die Zeichnung von Joseph Anton Koch in: BOTTI/SPIELMANN, S. 428, Nr. 3.16.
- 916 BAZIN V, S. 105–106.
- 917 B 1742.
- 918 B 1742-B 1745.
- 919 Von LÜTHY 1966 als Kohle bezeichnet.
- 920 Vgl. vorangehenden Kommentar.
- 921 Vgl. B 1342, B 1346 u.a..
- 922 Heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6693. MATZ 1968, S. 249, Nr. 106, und Taf. 146.
- 923 Von BAZIN IV, S. 108 irrtümlich als 83recto angegeben.
- 924 Siehe Kommentar zu Folio 24r.
- 925 Von den drei Repliken, die im frühen 19. Jahrhundert von dieser Statue bekannt waren, konnte nur jene im Louvre Vorbild für diese Zeichnung sein: 1. Replik Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, Inv. RF 83, welche 1596 gefunden wurde, 2. Replik «Landsdowne», heute Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Inv. 273a, 1796 gefunden, und 3. Replik München, Glyptothek, Inv. Mü 42, in den 1780ern gefunden. Von diesen kommen die Statuen «Landsdowne» und diejenige in München als Vorlage zur Zürcher Zeichnung nicht in Frage, weil sich erstere schon 1772 in England befand und weder durch Gipse noch durch Stichwerke verbreitet worden war und letztere bereits 1809 in München stand. Zudem hat die Kopenhagener Version ihre Chlamys um den linken Ellbogen drapiert und bei der Münchner ist die Kopfhaltung und Haargestaltung verschieden.
- 926 VIERNEISEL-SCHLÖRB, S. 457–467, zur Deutung bes. S. 458–460.
- 927 Zur Geschichte des «Sandalenbinders» siehe HASKELL/PENNY, S. 182–184.
- 928 Zu Picot siehe MENZI-NAVILLE, S. 22–23, zu Delacroix siehe SÉRULLAZ 1984, Bd. 2, carnet Nr.1740, Folio 25v–26r, und carnet Nr.1741, Folio 34v, zu Chassériau und Matisse siehe CUZIN/DUPUY, S. 147 Zu Cézanne siehe REFF/SHOEMAKER, S. 183, «Sketchbook II», S. XXVI Recto (Chappuis Nr. 683).
- 929 Ich war in FEHLMANN 1995, S. 102 noch überzeugt, dass die vorliegende Zeichnung in Paris nach Géricaults Rückkehr aus Italien entstanden ist. MENZI-NAVILLE 1997, S. 22 f. hat indessen Zeichnungen von François-Edouard Picot aus dessen Skizzenbuch vorgelegt (Folios 8 und 9), die belegen, dass die Académie de France à Rome einen Abguss nach dem *Cincinnatus* im Louvre besessen hat, auch wenn sich heute davon keine Spuren erhalten haben (die Gipse der Villa Medici wurden 1968 wie jene in der Ecole des Beaux-Arts in Paris von den Studierenden weitgehend zerstört, Reste davon sind in

- der Villa Medici und in ihren antiken, unterirdischen Gängen eingelagert).
- 930 Folios 52, 53, 56, 57, 83v, 86v und 87v.
- 931 B 255.
- 932 Heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6104. *Real Museo Borbonico*, Bd. II (1825), Taf. XXXVIII, Pozzi Bd. 2, S. 118, Nr. 106.
- 933 So auf Folios 24r, 83v, 85v, 87v und 88v. Zu den Balbi generell siehe den Kommentar zu Folio 24r.
- 934 Von BAZIN IV, S. 105 fälschlicherweise als «pierre noire» bezeichnet.
- 935 Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Q 341, MOLAJOLI, Nr. 373.
- 936 Siehe den Kommentar zum älteren Balbus auf Folio 24r.
- 937 ibd. Vgl. Folios 24r, 83v, 85v und 87v.
- 938 WHITNEY 1997, S. 43: «One of these [studies of mothers and children . . . in the Zurich sketchbook] depicts an incident of domestic turbulence, presumably witnessed by Géricault in a street in Naples, in which two women are attempting to subdue a writhing child.»
- 939 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 5739, DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 25, Nr. 1.12. Während Géricaults Besuch hat der Helm noch seitenverkehrt montierte/rekonstruierte Seitenwangen gehabt. Diese Teile sind heute verloren. Da dieser Helm zusammen mit den anderen von Géricault gezeichneten Rüstungsteilen zum selben Fund gehört, muss es sich um das von Géricault gezeichnete Stück handeln.
- 940 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 5691, DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 25, Nr. 1.11.
- 941 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 5702, DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 26, Nr. 1.13.
- 942 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 5734 und 5735, DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 26, Nr. 1.19–20.
- 943 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 5703, DE CARO/JENKINS/MILANESE/PAOLUCCI, S. 26, Nr. 1.13.
- 944 Paolini, Roberto, Memoria sui Monumenti di Antichità e Belle Arti, Neapel 1812, Taf. III und Taf. IV. Vgl. *Real Museo Borbonico*, Bd. IV (1827), Taf. XLIV (als «Armature di Bronzo»).
- 945 LÜTHY 1971, S. 247, als «Bucht von Neapel», BAZIN IV, S. 125, WHITNEY 1997, S. 11 und 13.
- 946 Zum Begriff «la fabrique du Poussin» siehe zuletzt GALASSI, S. 146 und S. 242, Anm. 41 (mit weiterer Literaturangabe). Zu topographischen Ansichten von der Bucht Neapels siehe BRIGANTI/SPINOSA/LINDSAY und SPINOSA 1985
- 947 Zum Standort siehe Kommentar zum vorangehenden Blatt.
- 948 Wohl Schrift von Heinrich Appenzeller, Mitglied der Bibliothekskommission der Zürcher Künstlergesellschaft von 1898–1909, vgl. auch FEHLMANN 1995, S. 106.
- 949 In der Literatur tauchte bis jetzt nur der Graphiker «Villeneuve» auf. Siehe ATHANASSOGLOU-KALLMYER in: GÉRICAUT 1996, S. 130 und 204. Abb. 57.
- 950 In den vom Schreibenden gelesenen Briefen von Demetz an Ulrich ist dieser Name nirgends aufgetaucht. Zu Frédéric-Auguste Demetz und zu Johann Jakob Ulrich siehe

das Kapitel zur Überlieferung des Zürcher Skizzenbuches.

Anmerkungen zu Teil III.

- 951 Undatierte Notiz Géricaults vom November/Dezember 1811, zitiert nach CLÉMENT, S. 29–30. BATISSIER, S. 5, SZCZEPINSKA-TRAMER 1982, S. 141.
- 952 Diese Möglichkeit wurde von SZCZEPINSKA-TRAMER 1982 vorgeschlagen, kann aber nicht einwandfrei belegt werden.
- 953 Vgl. EITNER 1983, S. 80–82. Zu den Identifikationen siehe LÜTHY 1970, MICHEL in: GÉRICAUT 1991, S. 72, FEHLMANN 1995, WHITNEY 1997, S. 33–37, FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 71–74, beso. Anm. 44, 46 und 47.
- 954 BAZIN Dok. 27 und 299. Bazin erklärt, dass man in der Regel in Nachlassinventaren jener Zeit nur ausserordentlich wertvolle Bücher aufgelistet findet, weil andere Schriften unter den Erben ohne Schätzung aufgeteilt wurden. Im um 1812 datierten Teil des Zoubaloff-Skizzenbuches hat Géricault auf Folios 103 und 104 Auszüge aus der Ilias paraphrasiert und zitiert. Siehe SZCZEPINSKA-TRAMER 1982, S. 136 und S. 138–139. Man weiss zum Beispiel, dass Géricault Publikationen «archäologischen» Inhalts besass, darunter auch Pirolis *Antichità di Ercolaneò*. Vgl. BAZIN Dok. 312, beso. S. 99.
- 955 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 29.
- 956 Siehe HASKELL/PENNY, S. 108–116.
- 957 Im Nachlass von Géricaults Onkel Baron Jean-Baptiste Caruel de Saint-Martin (BAZIN Dok. 342) sind einige Gemälde mit klassisch-antiker Thematik aufgelistet: z.B. Nr. 103, Boucher: *Jeune fille portant une offrande à Minerve*, Nr. 113, Renaud: *Psyché découvrant l'amour endormi*, Nr. 114, Doyen: *Vénus et Amor*, Nr. 135, Lagrenée: *Les trois Grâces*, Nr. 138, Ecole Française: *Achille connu par Ulysses*, Nr. 144, Regnault: *Pygmalion et sa statue*, Nr. 145, Audebourg Lescot: *Hébé*.
- 958 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1997, S. 29. Zu solchen Stichwerken, die ihm als Vorlagen dienten, siehe weiter unten.
- 959 Die enorme Zeitspanne wurde zum ersten Mal 1994 von John Paul Lambertson in seiner Dissertation zu Guérins Atelier aufgeworfen. Ich stütze mich hier lediglich auf seinen Beitrag in: GÉRICAUT 1997, S. 38–42.
- 960 CAMPBELL/CARLSON S. 234–237.
- 961 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 266.
- 962 BATISSIER, S. 5, CLÉMENT, S. 29–30, SZCZEPINSKA-TRAMER 1982, S. 141.
- 963 LAMBERTSON in: GÉRICAUT 1997, S. 38.
- 964 BOIME, S. 4. Zu Vasaris *disegno*-Begriff siehe KOSCHATZKY, S. 32 f.
- 965 WINCKELMANN, Bd. 1, S. 21.
- 966 Siehe unlängst CAMPBELL/CARLSON, S. 15–45, SALOMON-GODEAU 1997, vgl. auch MICHEL 1989.
- 967 Der gemeinte Teil im Zoubaloff-Skizzenbuch: B 978–1020. Zur Datierung siehe SZCZEPINSKA-TRAMER 1982, akzeptiert von BAZIN II, S. 249, und LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 330, aber abgelehnt von EITNER 1983, S. 332, Anm. 104, und EITNER 1991, S. 257, Anm. 7. Von CUZIN/DUPUY 1993, S. 172 werden diese Zeichnungen im Zoubaloff-

Skizzenbuches grundlos auf 1816–1818 datiert. Zur den möglichen Vorlagen einzelner Arbeiten siehe BAZIN II, S. 383–398.

- 968 B 208.
- 969 B 202.
- 970 Z.B. die Caracalla-Büste aus der Sammlung Albani auf Folio 27, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romains, Inv. MA 1106, oder die Borghese-Vase auf Folio 32, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romains.
- 971 Zu Ingres Antikenkopien siehe HATTIS, zu Picot siehe MENZI-NAVILLE, zu Degas siehe CUZIN/DUPUY, S. 302–331.
- 972 B 206.
- 973 B 207.
- 974 B 210.
- 975 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 268.
- 976 Schon Dürer zeichnete nach Mantegna, siehe HAVERKAMP-BEGEMANN/LOGAN, S. 32–34, Rubens zeichnete nach Stimmer und vielen mehr (ibd., S. 70–76, 83–87).
- 977 LICHTENSTEIN, S. 16–32; HAVERKAMP-BEGEMANN/LOGAN, S. 189, 192–195. Sara Lichtenstein hat gezeigt, wie viele und welche Zeitgenossen von Géricault und Delacroix im Cabinet des Estampes der *Bibliothèque Impériale* (und nach 1815 *Nationale*) Stichwerke konsultiert haben. Siehe LICHTENSTEIN, S. 35–36, Anm. 22 (Liste des *Registres de Cartes de travail 1809–1828* in den Archives du Louvre).
- 978 Siehe den Index in: REFF 1976, Bd. 2, für eine komplette Liste aller Graphiken, die Degas als Vorlage benutzt hat. Zu Degas als Kopist im allg. siehe unlängst CUZIN/DUPUY, S. 302–331.
- 979 Zur Kopie und Nachzeichnung siehe auch KOSCHATZKY, S. 312–313.
- 980 B 239, B 244, B 246, B 249, B 250, B 1259, B 1266, B 1275, B 1279 und das Blatt in Privatbesitz bei GRUNCHEC 1985, S. 43, fig. 6c (nicht bei Bazin). Siehe dazu auch LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 351 unter Nr. 80.
- 981 FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 70–71 und 74, Anm. 22.
- 982 Dies ist ein Merkmal, das sich auch auf anderen frühen Zeichnungen nachweisen lässt. So trägt z.B. B 1067 (*Scène antique* bei F. Perreau-Saussine, Paris) auf der Rückseite mit dunklen Lavis verdeckte Bleistiftvorzeichnungen.
- 983 CAMPBELL/CARLSON, S. 180–183.
- 984 EITNER 1983, S. 80–81.
- 985 B 1305. Die anderen sind B 1297–1298, B 1304–1308, B 1315.
- 986 EITNER 1983, S. 80–83, WHITNEY 1997, S. 159.
- 987 BAZIN IV, S. 29 geht davon aus, dass alle «antikisierenden» Arbeiten mit erotischem Inhalt dem idyllischen Blatt mit Nymphe und Satyr im Louvre (B 1242) folgen. MICHEL/LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 78 und 353, Nr. 90.
- 988 B 1232.
- 989 B 1226.
- 990 Zu Guérin siehe GRUNCHEC 1986, Bd. 1, S. 64–66, GÉRICAUT 1991, S. 10–11, CAMPBELL/CARLSON, S. 234–237.
- 991 GÉRICAUT 1997, S. 156–164, D. 34–D. 49.
- 992 GÉRICAUT in: CLÉMENT, S. 45, COURTHION, S. 81–82, BAZIN Dok. 313 (S. 101).
- 993 Géricault hat nie ägyptische oder orientalische Altertümer gezeichnet.

- 994 Pozzi Bd. 2, S. 178–179, Nr. 168 (Inv. 6405) und 170 (6407): Stürzende Amazone und Krieger; Pozzi Bd. 2, S. 110–111, Nr. 79 (Inv. 4904). Der zweite Kopf der gleichen Quadriga (Inv. 115391, Pozzi Nr. 80) wurde erst 1871 gefunden.
- 995 Siehe oben Anm.
- 996 B 1227, WHITNEY 1997, S. 80–83.
- 997 B 1232–1242.
- 998 B 1060 zeigt z.B. eine Reihe schwebender Figurengruppen mit Kentauren und Mäna-den, wie sie seinerzeit bereits aus der *Villa di Cicerone* vor der *Porta Ercolane* in Pompeji bekannt waren. Vgl. POZZI I, S. 140–141, Nr. 126–128.
- 999 B 1254–1257. Mögliche Quellen dazu wurden von mir aufgeführt in: GÉRICAUT 1997, S. 75, Anm. 44.
- 1000 B 1214.
- 1001 Laut BÂTISSIER, S. 3 und CLÉMENT S. 29, war es Jean-Baptiste Isabey (1867–1855), der als erster Géricault einen «*Cuisinier de Rubens*» nannte.
- 1002 Vgl. BUSCH 1967, LÜTHY 1973, EITNER 1983, S. 24–28, 57–60, MICHEL in: GÉRICAUT 1991, S. 18.
- 1003 BAZIN Dok. 299, Nr. 6, 8, 27, 29, 30, 31, 32, 48, 49, 75 und BAZIN Dok. 312, Lot. 20–23.
- 1004 CLÉMENT, S. 295, 319–323. EITNER 1983, S. 329, Anm. 36 zählt die Kopien nach Carle Vernet und anderen Zeitgenossen dazu und erhält damit 38 Kopien.
- 1005 Vgl. BAZIN II, S. 421–460. Die unbestrittenen gemalten Kopien nach Alten Meistern sind: B 294 (nach Poussin), B 296–297 (nach Tizian), B 298 (nach Van Dyck), B 299 (nach Rigaud), B 300 und B 302 (nach Van Dyck), B 314 (nach Rembrandt), B 319 (nach Rubens), B 323 (nach Caravaggio), B 324 (nach Le Seur), B 325–326 (nach Raffael), B 334 (nach Tizian, aber von Bazin abgelehnt), B 337 (nach Boel), B 340 (nach Giulio Romano).
- 1006 Eine der seltenen Ausnahmen, bei der Géricault ein Gemälde nach einer Reproduktionsgraphik gemalt hat, ist B 294: *La mort de Germanicus* nach Poussin.
- 1007 B 176, B 187, B 212, B 228–229.
- 1008 B 178, B 188, B 215.
- 1009 B 1275 (nach Caracci), B 1279 (nach Allogri). LAVEISSIÈRE in: GÉRICAUT 1991, S. 351, vermutet, dass Géricault auch Van Dycks Reiterbildnis von Charles V (B 346) nach Wicar et Mongez in Öl kopiert habe, doch wird jenes Werk sowohl von Bazin als auch von Grunheer abgelehnt. Aufgrund der Reproduktion in: EITNER 1989, S. 21, Kat. 11, möchte ich mich bezüglich der Urheber-schaft dieser Ölstudie Bazins und Grunheers Skepsis anschließen. Somit ist nur eine Kopie in Öl nach einem alten Meistern bekannt, die Géricault nach einer druck-graphischen Vorlage geschaffen hat: B 294.
- 1010 B 1941–1942. EITNER 1971, S. 25 und 153, Nr. 33. Vgl. HAVERCAMP-BEGEMANN/LOGAN, S. 185–187.
- 1011 BAZIN Dok. 299, Nr. 6, 8, 27, 29, 30, 31, 32, 48, 49, 75
- 1012 BAZIN Dok. 312, Lot. 20–23.
- 1013 Vgl. CUZIN/DUPUY, S. 80–81 (Turner), S. 229, Nr. 154 (Fantin Latour), S. 230, Nr. 155 (Cézanne), S. 240, Nr. 158 (Delacroix).
- 1014 Eine solche These verlangte nach einer statistischen Auswertung aufgrund genau definierter Kriterien.
- 1015 B 325.
- 1016 B 326.
- 1017 B 340.
- 1018 B 1117–1121.
- 1019 B 1100.
- 1020 WHITNEY 1997, S. 29.
- 1021 CLÉMENT, S. 83: «*Géricault se mit aussitôt à l'ouvrage. Il dessina une partie considérable du Jugement dernier de Michel-Ange*».
- 1022 Vgl. Teil II, S. 59.
- 1023 LICHTENSTEIN, S. 173–235, JAFFÉ 1977, S. 22–29.
- 1024 LICHTENSTEIN, S. 173–235.
- 1025 BAZIN Dok. 312, Nr. 74. Unter den zahlreichen von LICHTENSTEIN genannten Raffael-Vorlagen, die Delacroix verwendet hat, wird dieses Werk nicht genannt. BAZIN I, S. 99, konnte es ebenfalls nicht identifizieren.
- 1026 CLÉMENT, S. 83.
- 1027 CLÉMENT, S. 106
- 1028 So findet man ähnliche Arbeitsweisen und Blattaufteilungen auf Michelangelos eigenen Zeichnungen. Man denke etwa an die *Libysche Sibylle* im Metropolitan Museum, Inv. 24.197.2 (Joseph Pulitzer Bequest).
- 1029 B 1117.
- 1030 CUZIN/DUPUY, S. 276–277 und 325.
- 1031 HAVERCAMP-BEGEMANN/LOGAN, S. 56–57, 59–60.
- 1032 B 890.
- 1033 Montfort nach GÉRICAUT 1991, S. 316.
- 1034 CLÉMENT, S. 262–263.
- 1035 Vgl. Teil I, S. 34.
- 1036 CHENIQUE in: GÉRICAUT 1991, S. 269 und S. 272.
- 1037 SALOMON-GODEAU 1997, S. 46–61, hat unlängst die These aufgestellt, dass die Produktion militärischer Sujets und die Heroisierung militärischer Persönlichkeiten in der Kunst ein Reflex der gesellschaftlichen Strukturen bzw. der besonderen Form von Männerfreundschaften in den Pariser Ateliers sei.
- 1038 B 1193, B 1195–B 200.
- 1039 B 1330.
- 1040 B 1182–1186. Die sog. «*Paysans*» in der ENSBA und in Chicago erinnern an ein Blatt von Léopold Robert in Neuchâtel (GASSIER, S. 103), auf dem ein als «*brigant*» bezeichneter Mann sitzend mit Hut und Umhang dargestellt ist. Deshalb sind die Titel der verschiedenen Zeichnungen nicht unbedingt zwingend.
- 1041 B 1203.
- 1042 Franz Ludwig Catel, *Italienisches Volksleben bei Pozzuoli*, um 1823, München, Neue Pinakothek, Inv. 3798.
- 1043 Zu Jean-Victor Schnetz siehe PARIS 1974, S. 603–604, Nr. 166.
- 1044 ZERI, S. 51–53, sieht in dieser Motivwahl einen Ausdruck allgemeiner Nostalgie nach «*guten alten Zeiten*», die den restaurativen Bestrebungen in der damaligen Politik entsprechen sollten.
- 1045 Vgl. etwa die Zeichnungen von Carl Georg Ensels (1792–1866), der von 1825 bis 1826 in Rom, Neapel und Florenz neben Veduten unzählige Genreszenen zeichnete, die als pittoreske Staffage für seine Panoramen gedacht waren, in: HASSE, S. 14–26. Ebenso harmlos sind die Staffagen mit italienischen Volkstypen etwa im Werk von Johann Christian Reinhard (1761–1847). Zu Blechen siehe RAVE 1940, S. 386–429, Nr. 1551–1696 (Italienerinnen, ital. Genre). Zu Catel
- siehe STEINGRÄBER/DUBE/HEILMANN 1989, S. 45–47, zu Dillis siehe HEILMANN 1991, bes. S. 254–256.
- 1046 Zu den Pionieren früher italienischer Genredarstellungen ausserhalb eines religiösen oder historischen Kontexts zählt zweifellos Pietro Fabris, der 1773 im Auftrag von Sir William Hamilton eine *Raccolta di varii Vestimenti ed Arti del regno di Napoli* publizierte. Dies war anscheinend das erste Mal, dass Kostüme der italienischen Bevölkerung als Studienobjekte betrachtet wurden und darstellungswürdig waren. 1782 beauftragte nämlich Ferdinand IV. Marquis Domenico Venusti die Organisation einer systematischen Erfassung aller in seinem Königreich getragenen Trachten, woraus in wenigen Jahren ein reges Interesse an Darstellungen von Trachten und Volksszenen entstand. Die Herkunft von Pinellis Genreszenen ist in diesen *Raccolte* und *Scene popolari* zu sehen. Siehe dazu FAGIOLO/MARINI, S. 69 ff. und SPINOSA 1985, S. 100–107.
- 1047 GASSIER, S. 74–75 (und anderswo)
- 1048 Vgl. Teil I, S. 29 und 32.
- 1049 BAZIN Dok. 312, Nr. 63.
- 1050 SEUME, S. 20.
- 1051 B 1203.
- 1052 WHITNEY 1997, S. 50.
- 1053 Zur *Suite Anglaise* D 29–41 siehe MISHORY in: GÉRICAUT 1997, S. 83–88.
- 1054 So findet man sie zum Beispiel auf Stefano della Bellas Blatt mit dem Brunnen auf dem *Campo Vaccino* in: EGGER, Bd. 2, Taf. 20, oder auf René Louis Maurice Cahnecourtois Zeichnung vom Forum Romanum, wo eine Viehherde zwischen Titusbogen und Tempeln von reitenden Hirten mit Stangen vorangetrieben werden, EGGER, Bd. 2, Taf. 25.
- 1055 Vgl. FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 69.
- 1056 ROSENBLUM 1984, S. 78.
- 1057 B 1342 ff.
- 1058 DELÉCLUSE, Eintrag vom 24. Februar 1824.
- 1059 LACHÈVRE, S. 3.
- 1060 CLÉMENT, S. 83 und 298, Nr. 92.
- 1061 B 1322–1324, sowie WHITNEY 1997, S. 57, Abb. 67 (Standort unbekannt).
- 1062 Zu Callot siehe: LIEURE, Bd. 8, Nr. 1348–1352 (*Les Grandes Misères de la Guerre*), zu Caracci siehe ROBERTSON/WHISTLER, Nr. 65. Siehe etwa die Blätter in Goyas *Los Desastres de la Guerra*, Blatt 2–3, 15, 26, 31–36 und 38 in: GASSIER/WILSON, S. 268–272.
- 1063 PETIT-RADEL, Bd. 2, S. 22.
- 1064 JAMESON, S. 86.
- 1065 Siehe FEHLMANN in: GÉRICAUT 1997, S. 70, Abb. 53.
- 1066 KNOCH, Inken D., «*Peinture sans sujet*» in: GÉRICAUT 1996, S. 149.
- 1067 WHITNEY 1997, S. 57–58.
- 1068 FAGIOLO/MARINI, S. 329.
- 1069 Siehe weiter unten, Brief Byrons an John Murray vom 30. Mai 1917.
- 1070 ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina, «*Politique de la Mort*» in GÉRICAUT 1996, S. 124–12: «*Géricault cependant conclut son récit avec l'exhibition de la tête tranchée du supplicié. À l'anecdote pittoresque des des-sins précédents succède le caractère emblématique, voire rituel, de cette scène, que souligne, de surcroît, la stylisation prononcée de la composition et du trait. [...] Cette évolution du sujet et de la manière de l'artiste vers un plus grand degré d'abstraction* –

- processus de distillation qu'on retrouve dans l'élaboration de ses œuvres de la même époque, telles les versions successives de *La Course des chevaux barbes*.»
- 1071 Zu den englischen Szenen siehe SIMON, Robert, «L'Angleterre» in: GÉRICAULT 1997, S. 77–81, und MISHORY, Alexander, «Le 'reportage' réaliste d'un observateur objectif: la suite anglaise de Théodore Géricault» in: GÉRICAULT 1997, S. 83–88. Zum Sklavenmarkt siehe SELLS 1986.
- 1072 BYRON (MARCHANDHrsg.), *So late into the night. Byron's Letters and Journals*, Bd. 5 (The complete and unexpurgated text of all the letters available in manuscript and the full printed versions of all, 1816–1817), S. 229–230.
- 1073 Zu Géricaults politischer Gesinnung siehe CHENIQUE, «On the Far Left of Géricault» in: VANCOUVER 1997, S. 52–114.
- 1074 BAZIN Dok. 93, hier Teil I, S. 22, Brief II.
- 1075 B 2669–2670 (*Traite des Nègres*), B 2674–2675 (*Ouverture des portes de l'Inquisition*), B 2650–2652 und 2654–2656 (div. Orientalen und «jeune Grèce»). Vgl. auch ATHANASSOGLU-KALLMYER 1990.
- 1076 ATHANASSOGLU-KALLMYER 1986, CHENIQUE in: VANCOUVER 1997, S. 56.
- 1077 B 2007, B 1993, B 1991.
- 1078 Zum Hergang der ganzen Schiffskatastrophe siehe CORRÉARD/SAVIGY und zusammengefasst EITNER 1972, S. 7–11. Eitner glaubt nicht, dass die Zeichnung auf Folio 52 Corrèard selbst darstellt, sondern dass Géricault dazu ein professionelles Modell verwendet habe (EITNER 1972, S. 163, Nr. 76). Bazin V, S. 23 und S. 128, B 1993 lässt die Frage offen.
- 1079 CLÉMENT, S. 129–130.
- 1080 Corrèards und Savignys Bericht über die Schiffskatastrophe der *Méduse* erschien am 1. November 1817 (Bazin Dok. 110).
- 1081 CHENIQUE in: VANCOUVER 1997, S. 52–114.
- 1082 DELACROIX, *Journal* (Joubin III, S. 238.), BAZIN Dok. 365.
- 1083 WHITNEY 1997, S. 199.
- 1084 *Papiers marouflés* sind nichts anderes als auf eine festere Grundlage wie Leinwand oder Karton aufgezogene, bezeichnete oder bemalte Papiere. Siehe z.B. Davids *papier marouflé* in: DAVID 1989, S. 86, Nr. 28 (*Académie d'homme*), S. 168, Nr. 68 (*Le Serment des Horaces*).
- 1085 EITNER 1983, S. 107, wiederholt in: EITNER 1991, S. 135.
- 1086 B 935.
- 1087 EITNER 1983, S. 92, Abb. 76, dort auf «c. 1816» datiert. Dieser Jüngling erscheint in beinahe identischer Form auf der *Famille italienne* (B 1193 und B 1196).
- 1088 EITNER 1983, S. 107. François-André Vincent (1746–1816).
- 1089 Zu David siehe DAVID 1989, S. 90–91, Nr. 29 (*Les Combats de Diomèdes*), S. 103–105, Nr. 39–39 (*Frise de genre antique*), S. 134, Nr. 48 (*Bélisaire reconnu par un soldat*), S. 182–183, Nr. 78 (*Régulus et sa fille*) u.a. mehr. Zu Girodet-Trioson siehe BOUTET-LOYER, Nr. 42 (*La Mort d'Annibal*), Nr. 43 (*Le Songe de Connal*), Nr. 44 (*Le chant d'Armin pleurant des enfants*), etc., MICHEL 1989, S. 69, Nr. 42 (*Le Songe d'Enée*). Zu Meynier siehe MICHEL 1989, S. 84, Nr. 49 (*Ulysse devant Alcinoüs*), S. 118, Nr. 69 (*La Sentence de Ligarius*); CAMPBELL/CARLSON, S. 228–229, Nr. 62 (*La Terre reçoit des empereurs Adrien et Justinien le code des lois romaines*). Zu Cades siehe MICHEL 1989, S. 40 und 150, Nr. 20 (*Ulysse devant Achille*). Zu Guérin siehe BOTTINEAU; MICHEL 1989, S. 71 und , Nr. 42 (*La Mort de Priam*).
- 1090 WHITNEY 1997, S. 21, Abb. 16. Ibid.:
- 1091 WHITNEY 1997. S. 21. Abb. 16. Zu weiteren in Kreide und Lavis ausgeführten und mit Weiss gehöhten Zeichnungen von Schnetz siehe CHESNEAU-DUPIN, S. 107, 110, 143, 145, 167.
- 1092 Für Forestier siehe: CAMPBELL/CARLSON, S. 258–259, Nr. 76 (*La Colère de Saül contre David*, um 1817), für Cogniet siehe GRUNCHEC 1986, S. 63, pl.2 (*Castor et Pollux délivrant Hélène*, 1817).
- 1093 MICHEL 1989, S. 140.
- 1094 B 1243, B 124–1248, (B 1298), B 1304–1308, B 1315–1317.
- 1095 B 2769.
- 1096 NOCHLIN, Linda, «Géricault or the Absence of Women» in: GÉRICAULT 1996, S. 415.
- 1097 B 1319, B 2767 und B 2768.
- 1098 ibd., S. 416.
- 1099 B 1242. MICHEL 1989, S. 141–142, Nr. 83.
- 1100 EITNER 1983, S. 104, 133 und anderswo, EITNER 1996, KNOCH in: GÉRICAULT 1996, S. 153, WHITNEY 1997, S. 158.
- 1101 WHITNEY 1997, S. 158 und S. 211, Am. 4.
- 1102 Vgl. Teil 1, S. 37.
- 1103 Ibid., S. 30. Dort ein Kupferstich nach Rosso Fiorentino (1494–1540). Mögliche Vorlagen wären auch die zahlreichen Graphiken von Marc Antonio Raimondi nebst antiken Reliefs wie dasjenige mit *Alcibiades und Häteren* in Neapel (POZZI II, S. 181, Nr. 181) oder jenem mit der *Ankunft des Dionysos* (POZZI II, S. 149, Nr. 263).
- 1104 *Carnet de Voyage*, Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Dc 48 res. - 4^o
- 1105 BAZIN IV, S. 46–48, Abb. 29–32, 34, S. 52–54, Abb. 41–45.
- 1106 B 1358.
- 1107 B 1354.
- 1108 B 1373.
- 1109 CLÉMENT, S. 106, EITNER 1983, S. 124–125, 131 und anderswo.
- 1110 Siehe S. 27 und Anm. 266–267.
- 1111 Natürlich könnte man argumentieren, dass Géricault das Selbe bereits beim *Chasseur de la Garde* von 1812 und beim *Cuirassier blessé quittant le feu* von 1814 getan hatte, nur entsprachen diese beiden Gemälde noch stark der gängigen Vorstellung von Bildnissen.

Bibliographie

Ungedruckte Quellen

- Neapel, Archivio di Stato a Napoli (= ASN):
- Fondo del Ministero degli Affari Esteri: Passaporti/ Francia, Inventari Nr. 6265–6268.
 - Fondo Legazione del Governo di Francia (1815–1820): Inventari Nr. 566–567, 688.
 - Fondo del Ministero dell'Interno, Inventari I, Nr. 993 und 998, Inventari II, Nr. 2266–2275, 4729–4731, 4797–4800, 5075–5076.
- Neapel, Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta, Archivio Storico (= ASSANC):
- Secondo Inventario Nr. 31 fasc. 3–14, Nr. 32 fasc. 1–5, Permessi per disegnare (1807, 1809–1812, 1814–1826).
 - Inventario generale «Arditi» fine 10. 2. 1818.
- Rom, Ambassade de France près le Saint-Siège, Archives de l'Ambassade:
- Registre des Passeports visés, années 1814–1818, tome I, (Ambassade de Mgr. Cortois de Pressigny, Ancien Evêque de Saint Malo. Ouvert le 31.8.1814).
- Rom, Archivio Segreto Vaticano (= ASV):
- Archivio Borghese, Inventari 346–353 (Titoli diversi), 6568–6571 (miscellani lettere G)
- Rom, Villa Borghese:
- Archivio Galleria Borghese: Inventari A I/40, A I/41, A I/42, A IV/2, A IV/4.
- Rom, Villa Médicis.
- Archives de L'Académie de France à Rome.
 - Livre d'Inscription des Pensionnaires (ouvert le premier octobre 1807).
- Zürich, Kunsthau:
- Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft:
 - Protokollbuch der Künstlergesellschaft in Zürich der Jahre 1875–1882.
 - Donatorenbuch, Verzeichnis der Schenkungen an Kunstgegenständen, welche die Künstlergesellschaft erhalten hat.
- Zürich, Privataarchiv Dr. Conrad Ulrich:
- Schriftlicher Nachlass von Johann Jakob Ulrich, Briefe von Frédéric-Auguste Demetz an Johann Jakob Ulrich.
- Primärliteratur**
- Abbé de Fontenay und Couché, J. (Hrsg.), *Galérie du Palais Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles, dédiée à S.A.S. Monsieur le Duc d'Orléans, premier Prince du Sang*, 32 Bde., Paris 1786.
- Anonym, «Nécrologie» in: *Polybion, Revue Bibliographique universelle*, Bd. 10, Paris 1873.
- Archenholtz, Johann Wilhelm von, *England und Italien*, Leipzig 1785. Hier verwendeter Neudruck der dreiteiligen Erstausgabe Leipzig 1785 (mit Varianten etc.) hrsg. von Michael Maurer, Teil II: Italien, Heidelberg 1993.
- Batty, Miss, *Italian Scenery from Drawings made in 1817 by Miss Batty*, London 1820.
- Bro de Comères, Henry Baron de: *Mémoires du Général Bro*, par son petit-fils Le Baron Henry Bro de Comères, Paris 1914.
- Byron, George Gordon Lord, *Letters and Journals*, hrsg. von Marchand, Leslie A. als, «So late into the night», Byron's letters and journals. The complete and unexpurgated text of all the letters available in manuscript and the full version of all others, in *The complete works of Byron*,

19. Bde., London 1973–1994, Bd. 5 (letters and journals of 1816–1817), London 1976.
- ders., Child Harold's Pilgrimage in: *The Complete Poetical Works*, hrsg. von Jerome McGann, 7 Bde., Oxford 1980–93, Bd. 2, S. 120–186.
- Castellan, Antoine-Laurent, *Lettres sur l'Italie*, faisant suite aux lettres sur la Moirée, l'Hellespont et Constantinople, 3 Bde., Paris 1819.
- Chateaubriand, François René de, *Voyage en Italie in: Œuvres romanesques et voyages*, hrsg. von Maurice Regard, 2 Bde., Paris 1997, Bd. 2., S. 1480–1481.
- ders. *Lettres à Madame Récamier*, Hrsg. Maurice Lavaillant, Paris 1951.
- ders: *Mémoires d'outre-tombe*, Edition intégrale et critique établie par Maurice Lavaillant, 4 Bde., Paris 1969, hier verwendete Ausgabe von 1980.
- Corréard, Alexandre et Savigny, Henry, *Naufage de la Méduse*, Paris 1817.
- Courthion, Pierre (Hrsg.), *Théodore Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Vésenaz-Genf 1947.
- ders., Ingres raconté par lui-même et par ses amis, pensées et écrits du peintre, Vésenaz-Genf 1947.
- Creuzé de Lesser, Augustin de, *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, Paris 1806.
- Delagardette, Claude-Mathieu, *Les Ruines de Paestum où Posidonia, Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne*, Paris 1798.
- Delécluze, E.-J., *Carnet de route d'Italie 1823–24. Impressions romaines*, hrsg. von Robert Baschet, Paris 1942.
- D'Hancarville, Pierre François, *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, Envoyé Extraordinaire de S.M. Britannique en Cour de Naples*, 4 Bde., Neapel 1766 (1767)-76.
- Du Camps, Maxime, *Souvenirs Littéraires*, 2 Bde., Paris 1883.
- Du Mont, Gabriel Pierre Martin, *Suite de Plans, Coupes, Profils, Elévations géométrales et perspectives de Trois Temples antiques, tels qu'ils existoient en mil sept cent cinquante, dans la Bourgade de Poesto, qui est la ville Paestum de Pline*, Paris 1764.
- Dupaty, Charles, *Lettres sur l'Italie*, Paris 1788, hier verwendet 3. Ausgabe Paris 1796.
- Etex, Antoine, J. Pradier. *Etude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris 1859.
- ders., *Les Souvenirs d'un Artiste*, Paris 1877.
- ders., *Les trois tombeaux de Géricault*, Paris 1885.
- Finati, Giovanbattista, *Il Real Museo Borbonico, Neapel 1819 (kleiner Führer)*.
- ders. et al. *Il Real Museo Borbonico*, 1. Ausgabe in 16. Bänden, Neapel 1818–43.
- Forsyth, Joseph, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters during an excursion in Italy in the year 1802 and 1803*, London 1816, hier verwendete 2. Ausgabe Genf 1820.
- Galanti, Giuseppe Maria, *Guida per Napoli e suoi contorni*, Neapel 1848.
- ders., *Neue historische und geographische Beschreibung beider Sizilien*, 4 Bde., Leipzig 1790–93.

- Galiffe, J.B.G., *D'un siècle à l'autre. Correspondances inédites entre gens connus et inconnus du XVIIIe et du XIXe siècle*, 2 Bde., Paris/Genf 1878.
- Gelas, M., *Catalogue des statues en bronze exposées dans une grande salle du Musée Bourbon a Naples*, Neapel 1820.
- Gerhard, Eduard, *Neapels antike Bildwerke I*, Berlin 1829.
- Gigoux, Jean, *Causeries sur les Artistes de mon Temps*, Paris 1885.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Italiänische Reise, Zweiter Teil (1787–88)*, Weimar 1817, hier verwendete Frankfurter Ausgabe 'Bibliothek Deutscher Klassiker', hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, 2 Bde. (von 40, Goethe sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche), Frankfurt 1993.
- Grillparzer, Franz, *Sämtliche Werke*, hrsg. von August Sauer, 2. Abteilung, Bd. 7: *Tagebücher und literarische Skizzenhefte*, Erster Teil 1808 bis 1821, Wien 1914.
- Guattani, Giuseppe Antonio, *Roma Antica descritta ed illustrata*, Rom 1805. Hakewill, James, *A Pictoresque Tour of Italy from Drawings made in 1816–1817*, London 1820.
- Huber, Jakob Wilhelm, *Vues pittoresques des ruines les plus remarquables de l'ancienne Ville de Pompéi*, Zürich 1824.
- Jameson, Anna, *The Diary of an Ennuyée*, London 1826.
- Joyant, Jules-Romain, *Lettres et Tableaux d'Italie*, hrsg. von Edouard Joyant mit einer Einführung von Ernest Desjardins, Paris 1936.
- Kérartry, Auguste Hilarion de, *Annuaire de l'école française de peinture, ou lettres sur le Salon de 1819*, Paris 1820.
- Koch, Joseph Anton, *Moderne Kunstchronik oder die Rumfordische Suppe gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom*, Karlsruhe 1834, hier verwendeter Nachdruck hrsg. von Ernst Jaffé, Innsbruck 1905.
- Kotzebue, August von, *Ausgewählte Schriften (1804–5 in Neapel)*, Wien 1843.
- ders., *Bemerkungen auf einer Reise aus Livland nach Rom und Neapel*, Köln 1805.
- ders. *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, faisant suite aux Souvenirs de Paris. Traduits de l'allemand*. 1. Bd. Paris 1806.
- Lenormant, Charles, *Les Artistes contemporains*, 2 Bde., Paris 1833.
- Lalande, Joseph Jérôme de, *Voyage d'un François en Italie*, Paris 1786.
- Mallet, Gerge, *Voyage en Italie dans l'année 1815*, Paris 1817.
- ders. *Lettres sur la Route de Genève à Milan par le Simplon écrit en 1809*, 2. Ausgabe Genf 1816.
- Mayer, Karl August, *Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat*, 1. Band Oldenburg 1840, 2. Band Oldenburg 1842.
- Mazois, François, *Les Ruines de Pompei*, 4 Bde. Paris 1824.
- Mazzinghi, J., *A guide to the antiquities and curiosities in the city of Naples and its environs*, Neapel 1817.
- Meuricoffre, Oscar, *Consul Général Suisse à Naples, Souvenirs*, Genf 1881.
- Miel, E.F.A., *Essai sur le Salon de 1817, ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose*, Paris 1817.
- Morgan, Lady, *Voyages en Italie*, 4. Bde. Paris 1821.
- Osmond, Adèle, *Comtesse de Boigne, Mémoires*, 5 Bde., Paris 1921–24.

- Paoli, Paulo Antonio, Paesti quod Posidoniam etiam dixere pudera, Rom 1784.
- Paolini, Roberto, Memoria sui Monumenti di Antichità e delle Arte, Neapel 1812.
- Petit-Radel, P., Voyages historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812, 3 Bde., Paris 1815.
- Piranesi, Giovanni Battista, Différentes vues de quelques restes de trois édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia qui est situé dans la Lucanie, Rom 1778.
- Pradier, James, Correspondance, (Textes réunis, classés et annotés par Douglas Siler), Bd. I (1790–1833), Genf 1984.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysotome, Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Guérin, Paris 1833.
- Rehfues, Philipp Joseph von, Gemälde von Neapel und seinen Umgebungen, Zürich 1808.
- Reichard, Monsieur H.A.O., Itinerary of Italy; or, Traveller's Guide, London 1818.
- Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Heinrich Richter, 4. Auflage Frankfurt 1886.
- Riedesel, Baron de, Voyage en Sicilie, dans la grande Grèce et au Levant suivi par l'Histoire de la Sicilie par Novairi, Paris 1802.
- Rogers, Samuel, Italian Journey 1814–1815, Oxford 1959.
- Romanelli, Domenico, Napoli antica e moderna, 3 Bde. Neapel 1815.
- ders., Viaggio a Pompei, a Paesto e di Ritorno ad Ercolaneio ed a Pozzuoli, Neapel 1811, 2. Ausgabe Neapel 1817.
- Saint-Non, Abbé de (Richard J.C.), Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie, 4 Bde. Paris 1781–86.
- Schnorr von Carolsfeld, Julius, Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827, Gotha 1886.
- Seume, Johann Gottfried, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802 [1803], hier verwendet Nationalbibliothek Deutscher Klassiker, Hildburghausen/ New York 1830, Band 23 und 24.
- Staël, Germaine de, Corinne ou l'Italie, Paris 1807, hier verwendet Neuausgabe (Gallimard) Paris 1985.
- Stendhal [Marie Henri Beyle], Voyages en Italie, hrsg. von V. del Litto, Bruges 1989.
- Suès, Marc-Jules, Journal de Marc-Jules Suès pendant la Restauration Genevoise 1813–1821, hrsg. von Alexandre Guillot, Genf 1913.
- Thiele, Just Mathias, Thorvaldsens Leben nach den eigenen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, Deutsch von Henrik Helms, 3 Bde., Leipzig 1852–1856.
- Thomas, Antoine Jean-Baptist, Un an à Rome et dans les environs, Paris 1823.
- Tischbein, Heinrich Wilhelm, Collection of Engravings from Ancient Vases in the possession of Sir William Hamilton, 3 Bde., Neapel 1791–95.
- Tyszkiewicz, Anna, Comtesse Potocka, Mémoires, Hrsg. Casimir Stryenski, 11. Auflage, Paris 1911.
- Uggeri, Abbé Angelo, Journées pittoresques des édifices antiques dans les environs de Rome, 5 Bde., Rom 1804–06.
- Valery, Antoine Claude Pasquin, Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou L'Indicateur Italien, 5 Bde., Paris 1831–33.
- [Vente Demetz], Catalogue de Tableaux et Dessins Anglais et Français, Gravures encadrées et en feuilles.[...], provenant de la Collection M. Demetz, dont la vente aura lieu, Place de la Bourse n° 2, Hôtel des Commissaires-Priseurs, Salle n° 2, le Lundi 27 Janvier 1840, heure de midi, et jours suivans (sic), Paris 1840.
- [Vente Géricault], Notice de Tableaux, Esquisses, Dessins, Etudes Diverses, Estampes, Livres à Figures, etc., appartenant à la succession de feu Géricault, peintre d'histoire, dont la Vente à l'enchère se fera les Mardi 2 et Mercredi 3 Novembre 1824, à 6 heures de relevée, en la Salle vitrée de l'Hôtel Buillon, rue J.J. Rousseau n° 3; Paris. Paris 1824. (Catalogue de vente après le décès de Théodore Géricault).
- Wagner, Johann Martin von und Ruscheweyh, Ferdinand, Bassorilievi Antichi della Grecia o sia Fregio del Tempio di Apollo Epicurio in Arcadia designato dagli originali da Gio. Maria Wagner, ed inciso da Ferdinando Ruscheweyh, Rom 1814.
- Weiblinger, Wilhelm, Die Briten in Rom, 1829 (Reprint, Werke und Briefe, 5 Bde.), Stuttgart 1981–88.
- Williams, H. W., Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands, Edinburgh 1820.
- Winckelmann, Johann Joachim, «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» in: Winckelmann sämtliche Werke, Hrsg. von J. Eiselein, Bd.1, Donaueschingen 1825.
- Wolzen, Alfred Freiherr von (Hrsg.), Aus Schinkel's Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 3 Bde., Berlin 1862–63.
- Wood, Joseph, Letters of an Architect from France, Italy and Greece, London 1828.
- Zürcher Künstlergesellschaft, Jahresbericht der Zürcher Künstlergesellschaft 1909, Zürich 1910.

Lexika

- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, 16 Bde., (Domenico Martuscelli Hrsg.), Neapel 1813–30.
- Biographie Universelle, Ancienne et Moderne, (Michaud, Hrsg.), 43 Bde., Paris 1843–56.
- Dictionnaire de Biographie Française (R. D'Amat und R. Limouzin-Lamothe, Hrsg.). 18 Bde., Paris 1929–1989.
- Dictionnaire des Architectes, (Bernard Codins Hrsg.), Paris 1994.
- The Dictionary of Art, (Jane Turner Hrsg.), 34 Bde., London 1996.
- DIDOT, Firmin (Hrsg.), Nouvelle Biographie Universelle, 46 Bde., Paris 1852–1866.
- The Grove Dictionary of Music and Musicians, (Stanley Sadie Hrsg.), 20 Bde., London 1980.
- Klimpert, Richard, Lexikon der Münzen, Masse und Gewichte, Berlin 1896, hier verwendet Nachdruck Graz 1972.
- Thieme, Ulrich, Becker, Felix und Vollmer, Hans (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

Schriften über Géricault

- Aimé-Azam, Denise, Mazeppa. Géricault et son temps, Paris 1956, hier verwendete Übersetzung Géricault und seine Zeit, München 1967.
- dies., Géricault, L'énigme du peintre de la Méduse, Paris 1983, hier verwendet 3. Auflage von 1991.
- Alhadeff, Albert, The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race, München/Berlin/London/New York 2002.
- Anonym (?), «Les Dessins de Géricault» in: GBA, Bd. XXXIV, 1874, S. 72–78.

- Athanassoglou-Kallmyer, Nina, «Liberals of the World Unite: Géricault, His Friends and La Liberté des peuples» in: GBA Nr. 96, Dezember 1990, S. 227–242.
- dies., «Géricault's Severed Heads and Limbs. The Politics of the Scaffold» in: AB LXXIV, Nr. 4, Dezember 1992, S. 599–617.
- dies., «Géricault, politique et esthétique de la mort» in: Géricault 1996, S. 121–141.
- Bachmann, Dieter et. al., «Trotzdem. Kultur und Katastrophe», Du Nr. 2, Februar 1994.
- Batissier, Louis, «Géricault» in: La Revue du XIXe siècle, Paris 1842, hier verwendete Abschrift in Courthion, S. 23–70.
- Bazin, Germain, «La Course des chevaux barbes de Géricault» in: L'Amour de l'Art, 13e année, Paris, Mars 1932, Nr. 3, S. 95–99.
- ders., Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné, 7 Bde., Paris 1987–1997.
- Berger, Klaus, Géricault. Drawings and Watercolours, New York 1946.
- ders., Géricault und sein Werk, Wien 1952.
- Bergot, François, Géricault. Tout l'oeuvre gravé et pièces en rapport, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1981–1982, Rouen 1981.
- Blanc, Charles, «Géricault» in: Histoire des peintres français au XIXe siècle, Paris 1845, Bd.1, S. 412–443.
- ders., «Géricault» in: Histoire des peintres, école française, Paris 1863, Bd. 3, S. 1–12.
- Bouffard, Pierre, «Théodore Géricault, tête de supplément», in: Genava, Genf 1956, S. 93–96.
- Boyer, Raymond, «Les copies de Géricault d'après les maîtres» in: Le Bulletin de l'art Ancien et Moderne, Nr. 709, Juni 1924, S. 146–148.
- Brugerolles, Emmanuelle (Hrsg.), Géricault. Dessins et estampes dans les collections de l'Ecole des Beaux-Arts + points de vue contemporains, Ausst. Kat. ENSBA, Paris 1997 (= Géricault 1997).
- Bryson, Norman, «Géricault and Masculinity» in: Visual Culture: Images and Interpretations, Hanover (Wesleyan University Press) 1994, S. 226–259.
- Busch, Günter, «Kopien von Théodore Géricault nach alten Meistern» in: Pantheon, Bd. XXV, München 1967, S. 176–184.
- Chenique, Bruno, «Géricault, une vie», in: Géricault 1991, S. 261–308.
- ders., «Documents», in: Géricault 1991, S. 317–324.
- ders., «Géricault: une correspondance décapitée» in: Nouvelles approches de l'épistolaire. Lettres d'artistes, archives et correspondances, (Akten des internationalen Colloquiums an der Sorbonne, 3. und 4. Dezember 1993, hrsg. von Madelaine Ambrière und Loïc Chotard, Paris 1993 (1996), S. 17–50.
- ders., «Pour une étude de milieu: le cercle amical de Géricault» in: Géricault 1996, Bd. 1, S. 337–360. und «Géricault posthume» in: Géricault 1996, Bd. 2, S. 937–960.
- ders., «Le portrait de Laure Bro ou le cognito d'un ange» in: Lestranger au Salon des Beaux-Arts de Paris 1997, Ausst. Kat. der Galerie Lestranger, Saint-Rémy de Provence, Saint-Rémy de Provence 1997, S. 30–45.
- ders., «L'œil cannibale» in: Stéphane Belzère. Tout est saucisse – Alles ist Wurst, Ausst. Kat. Galerie Art & Patrimoine, Paris 1997, S. 13–73.
- ders., «Denon-Géricault: une commande inédite pour le Salon 1814» in: La Méduse 6, 1998, S. 2–3.

- ders., «Dedreux-Dorcy, l'ami sentimental et politique de Géricault» in: *La Méduse* 8, 1999, S. 1–4.
- ders., *Les Chevaux de Géricault*, Paris 2002.
- ders., *La Vieille Italienne de Géricault*. (Le tableau du mois N°86; feuille d'information du Louvre, Département des Peintures), Paris 2002.
- Chesneau, Ernest, «Le Mouvement Moderne en peinture» in: *La Revue européenne*, 1861, S. 3–31, auch als Sonderdruck, Paris 1861.
- ders., *Les chefs d'école*, Paris 1862.
- ders., *Peintres et Statuaires Romantiques* [. . .], Paris 1880.
- ders., *La peinture française au XIXe siècle*, (eigentlich Neudruck von *Les chefs d'école*), Paris 1883.
- Christie's Monaco, *Tableaux et Dessins Anciens du XIXème Siècle Provenant des collections du Marquis de Goulaine et de divers amateurs*, (Auktionskatalog) Monaco 22 Juni 1991, (Géricault: Lot. 41, S. 32–33).
- Clément, Charles, *Géricault. Etude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris 1867 und 3. Auflage Paris 1879. Hier verwendet Reprint mit einer Einführung und Ergänzung von Lorenz Eitner, New York/Paris 1974.
- Courthion, Pierre, *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Genf 1947.
- Del Guercio, Antonio, *Géricault*, Mailand 1963.
- Delteil, Loys, *Théodore Géricault. Le Peintre-Graveur illustré*, tome XVIII, Paris 1924.
- Dubaut, Pierre zus. mit Jedlicka, Gotthard, *Théodore Géricault*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1953.
- ders., *Sammlung Hans E. Bühler*, Winterthur 1956.
- Eitner, Lorenz, «Two rediscovered Landscapes by Géricault and the Chronology of his early Work» in: *AB*, Bd. XXXVI, Nr. 2, Juni 1954, S. 131–142.
- ders., «The Sale of Géricault's Studio in 1824» in: *GBA* Bd. LIII, Februar 1959, S. 115–128.
- ders., *Géricault, an Album of Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago 1960.
- ders., «Géricaults 'Dying Paris' and the Meaning of his Romantic Classicism» in: *Master Drawings*, Bd. I, Nr. 1, New York, Frühling 1963, S. 21–34.
- ders., «Reversals of Direction in Géricault's compositional Subjects» in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1967, Bd. 3, S. 126–133.
- ders., *Géricault*, Ausst. Kat. Los Angeles, CMOA, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Arts 1971–1972, Los Angeles 1971.
- ders., *Géricaults Raft of the Medusa*, London/New York 1972.
- ders., *Géricault, his Life and Work*, London 1983.
- ders., *Géricault, sa Vie, son Oeuvre*, Paris/Evreux 1991 (leicht veränderte französische Version von Eitner 1983).
- ders., «Book Review: Théodore Géricault. Etude critique, documents et catalogue raisonné. Vol. IV: Le Voyage en Italie, Vol. V: Le Retour à Paris» in: *Burl. Mag.* Bd. CXXXVI, Nr. 1100, November 1994, S. 771–773.
- ders., «Erotic Drawings by Géricault» in: *Master Drawings*, Winter 1996, S. 381–385.
- Etex, Antoine, *Les trois tombeaux de Géricault*, Paris 1885.
- Fauquet, Eric, «Le Géricault de Michelet» in: *Géricault* 1996, Bd. 2, S. 759–776.
- Fehlmann, Marc, «Géricault's Zurich Sketchbook. Its Contents and some Observations» in: *Georg-Bloch-Jahrbuch* 2, 1995, S. 86–117.
- ders., «Géricault en Italie» in: *Géricault* 1997, S. 67–75.
- ders., «Géricault en Italie: encore des dates, encore des noms» in: *La Méduse* 5, 1998, S. 1–3.
- Fried, Michael, «Géricault's Romanticism» in: *Géricault* 1996, Bd. 2, S. 641–660.
- Gauthier, Maximilien, *Géricault*, Paris 1935.
- Germer, Stefan, «Je commence une femme, et ça devient un lion. On the origin of Géricault's Fantasy of Origins» in: *Géricault* 1996, Bd. 1, S. 423–447.
- Granville, Pierre, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault» in: *La Revue du Louvre*, Nr. 4, 1987, S. 279–283.
- Grunchev, Philippe, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault (1791–1824)» in: *BSHAF*, Paris 1976, S. 395–420.
- ders., *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, mit einer Einführung von Jacques Thuillier, Paris/Mailand 1978.
- ders., «Géricault, problème de méthode» in: *Revue de l'Art*, Nr. 43, Paris 1979, S. 37–57.
- ders., zusammen mit Leymarie, Jean, *Géricault*, Ausst. Kat. der Villa Médicis, Rom 1979–1980, Rom 1979.
- ders., *Géricault. Dessins et aquarelles de chevaux*, Lausanne 1982.
- ders., *Masterdrawings by Géricault*, Ausst. Kat. der Pierpont Morgan Library, New York, des San Diego Museum of Art, San Diego und des Museum of Fine Arts Houston, 1985–1986, Washington 1985.
- ders., *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, mit einer Einführung von Jacques Thuillier, Paris/Mailand 1991 (erweiterte 2. Auflage von Grunchev 1978).
- Huggler, Max, «Die Bemühungen Géricaults um die Erneuerung der Wandmalerei» in: *Wallraff-Richtartz-Jahrbuch* 1970, Bd. 32, S. 151–164.
- Joannides, Paul, «Towards the dating of Géricault's Lithographs» in: *Burl. Mag.* Bd. CXV, Nr. 847, Oktober 1973, S. 666–671.
- Johnson, Lee, «Géricault and Delacroix seen by Cockerell» in: *Burl. Mag.* Bd. CXIII, Nr. 822, September 1971, S. 547–551.
- ders., «La grosse Suzanne uncovered ?» in: *Burl. Mag.* Bd. CXXIII, Nr. 937, April 1981, S. 218–221.
- Julian, René, «Géricault et l'Italie» in: *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Bd. I, Mailand 1966, S. 897–905.
- Laveissière, Sylvain zusammen mit Michel, Régis und Chenique, Bruno, *Géricault*, Ausst. Kat. Grand Palais, Paris, 10.10.1991–6.1.1992, Paris 1991. (= *Géricault* 1991.)
- Lebel, Robert, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne» in: *L'Arte*, Bd. XXV, Nr. 4, Mailand 1960, S. 327–354.
- Leeuwen, Rieke van, «Géricault in Italy» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXXIII, Nr. 934, Januar 1981, S. 36.
- Lem, F.H., «Le séjour de Géricault en Italie» in: *L'Arte*, Bd. XXVII, Nr. 3/4, Mailand 1962, S. 189–198.
- Le Pesant, Michel, «Documents inédits sur Géricault» in: *Revue de l'Art*, Nr. 31, 1976, S. 73–78.
- Lüthy, Hans A., «Géricaults 'Zürcher Skizzenbuch', zu einer Entdeckung» In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 3930, Zürich 18.9.1966, Blatt 4 und 5.
- ders., «Géricault-Kopie nach Tizian» in: *Öffentliche Kunstsammlung Basel 1967–1973*, Basel 1973, S. 9–16.
- ders., «Zur Ikonographie der Skizzenbücher von Géricault» in: *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 245–252.
- ders., «The Temperament of Géricault» in: *Théodore Géricault*, Ausst. Kat. Salander-O'Reilly Galleries Inc., New York 1987 ohne Seitenangabe. Der selbe Aufsatz mit anderem Titel als «Passion and Violence in Géricault's Drawings» in: *Paris. Center of Artistic Enlightenment. Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, Bd. 6, Philadelphia 1988, S. 168–188.
- Martine, Charles, *Dessins de maîtres français*, (Bd. VIII) *Cinquante-sept dessins de Théodore Géricault*, Paris 1928.
- Matteson, Lynn R., «Observations on Géricault and Pinelli» in: *Pantheon* 1980, 1, S. 74–78.
- Meier-Graefe, Julius, *Delacroix und Géricault*, München 1919.
- Michel, Régis, zusammen mit Laveissière, Sylvain und Chenique, Bruno, *Géricault*, Ausst. Kat. Grand Palais, Paris, 10.10.1991–6.1.1992, Paris 1991, (= *Géricault* 1991).
- ders., «Géricault. Fin du mythe» in: *Revue du Louvre*, Dezember 1991, S. 8.
- ders., *Géricault. L'Invention du réel*, Paris 1992.
- ders. (Hrsg.), *Géricault. Louvre conférence et colloques 1991*, (Akten des Géricault-Colloquiums 1991), mit Beiträgen von Athanassoglou-Kallmyer, Nina, Boime, Albert, Chenique, Bruno, Crow, Thomas, Fauquet, Eric, Fried, Michael, Germer, Stephan, Jowell, Frances, Koch, Inken D., Mainardi, Patricia, Michel, Régis, Nochlin, Linda, Sells, Christopher, Simon, Robert, Zelle, Carsten, Zerner, Henri, u.a., 2 Bde., Paris 1996 (= *Géricault* 1996).
- Michelet, Jules, «David – Géricault» in: *Revue des deux mondes* (15. November 1896), 1896, Bd. CXXXVIII, S. 24–262, hier verwendet: Reprint als *Géricault*, Caen 1991.
- Morel, Dominique, «L'Atelier de Géricault» in: *La Nouvelle Athènes*, Ausst. Kat. Musée Renan-Scheffer, Paris 1984, S. 53.
- Nedra, Pierre, «Géricault et ses amis» in: *Arcadie*, November 1956, S. 31–40.
- Nissim, Bernard, «Géricault et les Dames» in: *Arcadie*, Juli 1956, S. 63–64.
- Nochlin, Linda, «Géricault or the Absence of Women» in: *Géricault* 1996, S. 403–421.
- Opreescu, Charles, *Géricault*, Paris o.D. [1927].
- Planche, Gustave, *Portraits d'Artistes – Peintres et Sculpteurs*, Paris 1853, (Géricault: S. 311–357).
- Régamay, Raymond, *Géricault*, Paris 1926.
- Robels, Hella, «Eine Zeichnung von Théodore Géricault» in: *Museen in Köln Bulletin*, März 1963, S. 167–168.
- Rosenthal, Donald A., «Géricaults Expenses for 'The Raft of the Medusa'» in: *AB*, Nr. 62, Dezember 1980, S. 638–640.
- ders., «Ingres, Géricault and 'Monsieur Auguste'» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXXIV, Nr. 946, 1982, S. 9–14.
- Rosenthal, Léon, *La Peinture Romantique*, Paris 1876, Bd. 4.
- ders., *Géricault*, Paris o. D. [1905].
- ders., «A Propos du centenaire de Théodore Géricault» in: *La Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. XLV, 1924, S. 225–235.
- ders., «A Propos d'un centenaire et d'une exposition. La Place de Géricault dans la peinture française» in: *La Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. XLVI, 1924, S. 53–62.

- ders., «Géricault et Notre Temps» in: *L'Amour de l'Art*, Januar 1924, S. 9–14.
- Sagne, Jean, Géricault, Paris 1991.
- Schneider, Michel, *Un rêve de pierre. Le Radeau de la Méduse – Géricault*, Paris 1991.
- Sells, Christopher, «New Light on Géricault, his Travels and his friends, 1816–23» in: *Apollo* Bd. CXXIII, Nr. 292, Juni 1986, S. 390–395.
- ders., «After the Raft of the Medusa: Géricault's later projects» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXXVIII, 1986, S. 563–571.
- ders., «Géricault, Dedreux-Dorcy et la pierre artificielle» in *BSHAF*, 1987, S. 207–215.
- ders., «A Revised Dating for Part of Géricault's 'Chicago Album'» in: *Master Drawings*, Bd. XXVII, Nr. 4, New York Winter 1989, S. 341–357.
- ders., «Two letters from Géricault to Madame Horace Vernet» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXXXI, Nr. 1032, März 1989, S. 216–218.
- ders., «The Tsar and his Staff Officers» in: *Géricault* 1996, Bd. 1, S. 361–376.
- Sotheby's New York, *Old Master Drawings* (Auktionskatalog), New York 21 Januar 2003, (Géricault: Lot. 130, S. 132).
- Stuffmann, Margaret, «Théodore Géricault. Danse Napolitaine» in: *Städel-Jahrbuch*, Bd. VIII, 1981, S. 354–5.
- Szcepinska-Tramer, Joanna, «Notes on Géricault's Early Chronology» in: *Master Drawings*, Bd. XX, Nr. 2, 1982, S. 135–148.
- Thomé, J. R., «Les Dessins de Géricault» in: *Le Dessin, Revue de l'art, d'éducation et d'enseignement*, Nr. 2, 1947, S. 63–71.
- Thoré, Théophile, «Artistes du dix-neuvième siècle. Géricault» in: *Les Beaux-Arts*, Bd. 1, Paris 1843.
- Tinterow, Gary, «Géricault's Heroic Landscapes, The Times of Day.» *The Metropolitan Museum Art Bulletin*, Winter 1990/91, Bd. XLVIII, Nr. 3, New York 1990.
- Tourneux, Maurice, «Particularités intimes sur la vie et l'œuvre de Géricault» in: *BSHAF*, 1912, S. 56–65.
- Trévis, Duc de, «Géricault, Peintre d'actualités» in: *La Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. XLV, 1924, S. 297–308.
- Vancouver 1997, *Théodore Géricault. The alien Body: Tradition in Chaos*, Hrsg. von Serge Guilbaut, Maureen Ryan und Scott Watson, Ausst. Kat. Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Vancouver 15.8.-19.10.1997.
- Whitney, Wheelock, «Géricault in Italy, some dates and an address» in: *Burl. Mag.*, Bd. CXXII, Nr. 925, April 1980, S. 255.
- ders., *Géricault in Italy*, London/New Haven 1997.
- Allgemeine Literatur**
- Angeli, Diego, *Le Cronache del «Caffè Greco»*, Mailand 1930.
- Ajello, Raffaele, Bologna, Ferdnando, Gigante, Marcello e Zevi, Fausto, *Le antichità die Erco-laneo*, Neapel 1988.
- Alaux, Jean-Paul, *Académie de France à Rome – Ses directeurs, ses pensionnaires*, 2 Bde., Paris 1933.
- Amelung, Walther, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, 2 Bde., Berlin 1903 und 1908.
- Andree, Bernhard (Hrsg.), *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, 3 Bde., Berlin 1995.
- Antal, Frederik, *Classicism & Romanticism*, with other studies in art history, London 1966.
- Arama, Maurice, *Le Maroc de Delacroix*, Paris 1987.
- Arend-Schwarz, Elisabeth und Hausmann, Frank-Rutger (Hrsg.), *Italien in Germanien. Deutsche Italienrezeption von 1750–1850*, s.l. 1996.
- Argan, Giulio Carlo und Cassanelli, Luciana, *Le Mura di Roma. L'Architettura militare nella Storia Urbana*, Rom 1974.
- Aubrun, Marie-Madeleine, «Nicolas-Didier Boguet (1755–1834): un émule du Lorrain» in: *GBA* 83 (1974), S. 319–36.
- dies., *Théodore Caruelle d'Aligny 1798–1871. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné. gravé*, Paris 1989.
- Badt, Kurt, *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*, Köln 1965.
- Bang, Marie Lødrup, *Johann Christian Dahl, 1788–1857. Life and Works*, 3 Bde., Oslo 1987.
- dies. et al., *J. C. Dahl i Italien 1820–1821*, Ausst. Kat. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen 1987.
- Bartsch, Adam, *Le Peintre graveur*, 21 Bde., Wien 1803–21.
- Basel 1997, Peter und Samuel Birmann. *Künstler, Sammler, Händler, Stifter*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel mit Beiträgen von Yvonne Boerlin-Brodbeck u.a., Basel 1997.
- Battafarano, Italo Michele, *Italianische Reise – Reise nach Italien*, Gardolo di Trento 1988.
- Bazin, Germain et al., *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, Ausst. Kat. Palazzo delle Esposizioni, Rom 1961.
- Beazley, Sir John Davidson, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2. erweiterte Auflage, 3 Bde., Oxford 1968.
- Béguin, Sylvie, «Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802, restés en France» in: *BSHAF* Paris (1959) 1960, S. 177–198.
- Behrmann, Alfred, *Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755–1808*, Heidelberg 1996.
- Bellucci, Ermanno, «Le guide di Napoli fra la fine del Settecento el il primo Ottocento» in: *Antiquaria*, Nr. 20–21, 1994, S. 78–84.
- Benoit, François, *L'Art Français sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897.
- Beraldi, Henri, *Les Graveurs du XIXe siècle*, 4 Bde., Paris 1890.
- Berger, Klaus, *Französische Meisterzeichnungen des Neunzehnten Jahrhunderts*, Basel 1949.
- Bernari, Carlo, *De Seta, Ceasre e Mozzillo, Anagnasio, Grandi viaggiatori stranieri in Italia*, Rom 1987.
- Bernhard, Marianne, *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*, 2 Bde. Herrsching 1984.
- Berthoud, Dorette, «Autour de l'Académie de France à Rome. Léopold Robert et Edouard Odier» in: *GBA* 155, 1948, S. 365–372.
- Beulé, Charles Enest, *Notice sur Victor Schnetz*, Paris 1871.
- Blanc, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française*, 3 Bde., Paris 1865–69.
- ders., «Ingres, sa Vie et son Oeuvre» in: *GBA* XXIII, Paris 1867, S. 207.
- Blanc, Joseph, *Bibliographie italico-française universelle, ou catalogue méthodique de tous les livres imprimés en langue française sur l'Italie ... 1485–1885*, 2 Bde. Mailand 1886.
- Blumer, Marie-Louise, «Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796–1814» in: *BSHAF* 2 Facs, Paris 1936, S. 244–348.
- Blunt, Anthony et al., *Catalogue of seven Sketch-Books by John Robert Cozens, Sotheby's & Co., Sale London 29.11.1973*.
- ders., «Recorders of Vanished Naples (part I)» in: *Country Life*, CLIV, Nr. 3974, London 23rd August 1973, S. 498–500.
- ders. zus. mit Friedländer, Walter, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, 5 Bde., London 1974.
- ders., *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture* (Studies in Architecture Bd. XV), London 1975.
- Bodin, Jerome, *Les Suisses au service de la France*, Paris 1988.
- Bordes, Philippe, «François-Xavier Fabre; Peintre d'Histoire» in: *Burl. Mag.* CXVII, 1975, S. 91–98 und 155–162.
- ders., «Antoine-Jean Gros en Italie (1793–1800): lettres, une allégorie révolutionnaire et un portrait» in: *BSHAF* 1978 (1980), 221–244.
- Börsch-Supan, Helmut und Jähni, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973.
- Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.
- Bott, Gerhard, «Es ist nur ein Rom in der Welt»: *Zeichnungen und Bildnisse deutscher Künstler in Rom um 1800*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1977.
- ders. mit Spielmann, Heinz (Hrsg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der Dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausst. Kat. Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, und Schloss Gottorf, Schleswig, 1991–92, Nürnberg 1991.
- Boutet-Loyer, Jacqueline, *Girodet. Dessins du Musée Girodet, Montargis*, Paris 1983.
- Brachlianoff, Dominique, *De Géricault à Léger, Dessins Français des XIXe et XXe siècles dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts de Lyon 1989, Lyon 1989.
- Briganti, Giuliano, Spinosa, Nicola, Lindsay, Stainton et al., *In the Shadow of Vesuvius. Views of Naples from Baroque to Romanticism 1631–1830*, Ausst. Kat. Accademia Italiana delle Arti Applicate London, Neapel 1990.
- Brilli, Attilio, *Il Viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Mailand 1987.
- Brommer, Frank, *Denkmälerliste zur griechischen Heldensage*, 3 Bde., Marburg 1976.
- Brun, Carl, *Verzeichnis der bedeutenderen Kunstwerke im Künstlergut zu Zürich*, Zürich 1901.
- Bull, Duncan et al., *Classic Ground. British Artists and the Landscape of Italy 1740–1830*, Ausst. Kat. Yale Center for British Art, New Haven 1981.
- Cailleux, D., François Alexandre Pernot (1793–1865). *Journal d'un artiste peintre au temps des romantiques*, Paris 1990.
- Campbell, Richard J. und Carlson, Victor, *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art und Minneapolis Institute of Art, Los Angeles 1993.
- Calvo Serraller, Francisco, Mena Marqués, Manuela B., Urrera, Jesús, *El Cuaderno Italiano 1770–1786. Los orígenes del arte de Goya*, Madrid 1994.
- Causa, Raffaello, *Il paesaggio napolitano nella pittura straniera*, Ausst. Kat. Palazzo Reale Napoli 1962, Neapel 1962.
- ders. *La Scuola di Posillipo*, Mailand 1967.
- ders., «Foreign View-Painters in Naples» in: *The Golden Age of Naples. Art and Civilization under the Bourbons*, Ausst. Kat. Detroit Institu-

- te of Art und Art Institute Chicago 1981, 2 Bde. Chicago 1981, Bd. 2, S. 182–212.
- Cederlöf, Ulf, «Drawings by Johan Tobias Sergel purchased from his descendants» in: *Art Bulletin of the Nationalmuseum Stockholm*, Bd. 1–2, 1994/95, Stockholm 1996, 10–14.
- Chappuis, Adrien, *Les Dessins de Paul Cézanne au cabinet des Estampes du Musée des Beaux-Arts de Bâle, Olten/Lausanne* 1962.
- Chenique, Bruno, «Villa Medici. Atelier de l'Europe» in: *Ottocento*, 1993, S. 48–49.
- Chesneau, Ernest, *La Peinture Française au XIXe siècle. Les Chefs d'Ecole, David, Gros, Géricault, Decamps, Ingres, Delacroix*, 3e Edition, Paris 1883.
- Chesneau-Dupin, Laurence (Hrsg.), Jean-Victor Schnetz (1787–1870). *Couleurs d'Italie*, Ausst. Kat. Musée Château de Flers 2000, Cabourg 2000.
- Chessex, Pierre et. al., *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748–1810*, Ausst. Kat. Iveagh Bequest, Kenwood House London, The Whitworth Art Gallery, Manchester und Musée Cantonale des Beaux-Arts, Lausanne 1985–1986, Genf 1985.
- Churchill, W.A., *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnections*, Amsterdam 1935. Hier verwendet Reprint Den Haag 1990.
- Clark, Kenneth, *The Nude*, London 1953, (hier verwendeter Reprint aus der Reihe Princeton/Bollingen Paperbacks), Princeton 1990.
- ders., *The Romantic Rebellion*, London 1973.
- Coarelli, Filippo, Rom, ein archäologischer Führer, Freiburg/Basel/Wien 1989.
- Coekelberghs, Denis, *Les Peintres belges à Rome de 1700 à 1830. Etudes d'histoire de l'art publiés par l'Institut Historique Belge de Rome*, 3, Brüssel/ Rom 1976.
- ders., mit Jacobs, Alain und Loze, Pierre, François-Joseph Navez (1787–1869). *La nostalgie de l'Italie*, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts de Chaleroi, Musée de La Chaude-Fonds, Musée de Coutances 1999–2000, Bruxelles 1999.
- Cohn, Marjorie B., «Le Métier des paysages dessinés d'Ingres» in: *Bulletin du Musée Ingres*, 30, Dec. 1971, S. 9–12.
- Compin, I. et Roquebert, A., *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, école français*, Paris 1986, Bd. 3
- Corrigan, Eileen H., *Lucanian Tomb Paintings Excavated at Paestum 1969–1972. An Iconographical Study*, Dissertation, Columbia University, 2 Bde., New York 1979.
- Coutagne, Denis und Néto-Daguerre, Isabelle, Granet. *Peintre de Rome*, Aix en Provence 1992.
- Croce, Lidia, *La vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Bari 1948.
- Cuzin, Jean-Pierre, Dupuy, Marie-Anne, Sérullaz, Arlette et al., *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Ausst. Kat. Louvre 1993, Paris 1993.
- d'Agén, Boyer, Ingres d'après une Correspondance inédite, Paris 1909.
- D'Alessandro, A. (Hrsg.), *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio dal grand tour ai Romantici*, Rom 1984.
- DAVID 1989 = Jacques-Louis David 1748–1825, Ausst. Kat. Réunion des musées nationaux, hrsg. von Schnapper, Antoine, Sérullaz, Arlette, Sahut, Marie-Catherine und Constans, Claire, Paris 1989.
- DAVID 1993, David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre 1989, hrsg. von Régis Michel, 2 Bde., Paris 1993.
- Daulte, François, *Le Dessin Français de David à Courbet*, Lausanne 1953.
- De Caro, Stefano, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Neapel 1994.
- ders. mit Macchi, Giulio, Borriello, Maria Rosaria et. al., *Meisterwerke der Antike aus dem Archäologisdchen Nationalmuseum Neapel*, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und Petit Palais, Paris 1995–1996, Köln 1995.
- De Caro, Stefano., mit Jenkins, Ian, Milanese, Andrea, Paolucci, Antonio et. al., *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, Neapel 1996.
- ders., *The National Archaeological Museum Naples*, Neapel 1996.
- De Caso, Jacques, David d'Angers *Sculptural Communication in the Age of Romanticism*, Princeton 1988.
- ders. mit Garnier, Guillaume und Lapaire, Claude, *Statues de Chair, Sculptures de James Pradier (1790–1852)*, Ausst. Kat. Musée d'Art et d'Histoire, Genf und Musée du Luxembourg, Paris, 1985–1986, Paris/Genf 1985.
- Delaire, E., *Les architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris 1907.
- Delaborde, Henri, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, Paris 1870.
- De Seta, Cesare, Napoli. *Le città nella storia d'Italia*, Rom/Bari 1981.
- Desmas, Anne-Lise (Hrsg.), *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles. Entre tradition, modernité et création. Actes du colloque 1797–1997. Deux siècles d'histoire à l'Académie de France à Rome. Rome Villa Médicis, 25–26 septembre 1997*, Paris/Rom 2002.
- Diasos, Nicole, *Le Logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, 2. erweiterte Ausgabe, Rom 1986.
- Diehl, Gaston, *Le Dessin en France au XIXe siècle*, Paris 1950.
- Dittmann, Paul, «Die Treppenhäuser Neapels im Settecento. Anfänge und Entwicklung» in: *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, Bd. XIV, Köln 1974, S. 128–129.
- Doria, G., *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Neapel 1984.
- Drews, Jörg (Hrsg.), «Wo man aufgehört hat zu handeln, fängt man gewöhnlich an zu schreiben.» Johann Gottfried Seume in seiner Zeit, Bielefeld 1991.
- Dunand, Louis, «Les dessins dits 'secrets' légués par Ingres au Musée de Montauban» in: *Bulletin du Musée Ingres*, 23, Juli 1968, S. 27–38.
- Dusmenil, J., *Voyageurs français en Italie depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1865.
- Dussler, Luitbold, Giovanni Bellini, Frankfurt 1935.
- ders., *Raffael, Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1968.
- Edwards, Catherine und Liversidge, Michael, *Imagining Rome. British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, London 1996.
- Egger, Hermann, *Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert. Zur Topographie der Stadt Rom*, 2 Bde. Wien 1931.
- Emmrich, Irma, Carl Blechen, München 1989.
- Fagiolo, Maurizio und Marini, Maurizio, Bartolomeo Pinelli 1781–1835 e il suo tempo, Rom 1993.
- Fant, Maureen B. et al., *Paesaggi perduti. Granet a Roma 1802–1824*, Ausst. Kat. American Academy at Rome 1996–97, Rom/Mailand 1996.
- Fehlmann, Marc (Hrsg.), *La Collection Bianca. Französische Zeichnungen des Klassizismus und der Romantik aus einer Schweizer Privatsammlung*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern 2002, Bern 2002.
- Ferrier, Jean-Louis, *L'Aventure de l'art au XIXe siècle*, Paris 1991e
- Feuchtmayr, Inge, Johann Christian Reinhart 1761–1847. *Monographie und Werkverzeichnis*, München 1975.
- Fino, Lucio, *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo*, Neapel 1989.
- Fischer, Eric et al., Tegninger af C. W. Eckersberg, Ausst. Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1983.
- Fittipaldi, Teodoro (Hrsg.), *Il Museo di San Martino di Napoli*, Neapel 1995.
- Flandrin, Marthe und Froidevaux, Madelaine, *Les frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIXe siècle*, Paris 1984.
- Fleming, John, «Some Roman Ciceroni and Artist-Dealers» in: *The Connoisseur Year Book*, 199, S. 24.
- Focillon, Henri, *La Peinture au XIXe siècle. Le Retour à L'antique, le romantisme*, Paris 1927.
- Foucart, Bruno, «The Taste for a Moderate Neoclassicism» in: *Apollo* 103, 1976, S. 480–487.
- Freedberg, Sidney J., *Parmigianino. His Works and Paintings*, Cambridge 1956 hier verwendet Reprint Westport Conn. 1970.
- Galassi, Peter, *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven/ London 1991.
- Gassier, Pierre, Wilson, Juliet, Francisco Goya. *Leben und Werk*, Fribourg 1971.
- Gassier, Pierre, Léopold Robert et les peintres de L'Italie romantique, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Neuenburg 1983.
- ders., Léopold Robert, Neuenburg 1983.
- Gasparri, Carlo (Hrsg.), *Le Gemme Farnese*, Neapel 1994.
- Geller, Hans, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Berlin 1952.
- ders., *I Pifferari. Musizierende Hirten in Rom*, Leipzig 1954.
- ders., *Artisti tedeschi a Roma da Raphael Mengs a Hans von Marées, (1741–1877). Le opere e i luoghi che le ricordano*, Rom 1961.
- Goffen, Rona, Giovanni Bellini, New Haven/London 1989.
- Gowing, Lawrence, *The Originality of Thomas Jones*, London 1985.
- Grunhech, Philippe, *Le Grand Prix de peinture. Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, 2 Bde. Paris 1983.
- ders., *Les Concours d'Esquisses peintes 1816–1863*, 2 Bde. Paris 1986.
- Guiffrey, Jean und Marcel, Pierre, *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*, 5 Bde., Paris 1927.
- Hare, Augustus J.C., *Walks in Rome*, London 1925.
- Hartmann, Jorgen Birkedal, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen 1979.
- Haskell, Francis und Penny, Nicholas, *Taste and the Antique, the Lure of Classical Sculpture*, 3.

- Ausgabe, New Haven/London 1988.
- Hasse, Max, Deutsche Künstler zeichnen in Italien, 1780–1860, Ausst. Kat. Museen der Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck 1972.
- Hattis, Phyllis, Ingres' Sculptural Style. A Group of unknown Drawings, Cambridge MA 1973.
- Havercamp-Begemann, Egbert und Logan, Carolyn, Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, New York 1988.
- Hawcroft, Francis, Travels to Italy 1776–1783: Based on the Memoirs of Thomas Jones, Ausst. Kat. Whitworth Art Gallery, Manchester 1988.
- Heawood, Edward, Watermarks mainly in the 17th and 18th Centuries, Hilversum 1950.
- Heider, Gertrud (Hrsg.), Carl Blechen: Italienische Skizzen, Leipzig 1979.
- Heilig, Ilse-Eva, Philipp Joseph von Rehfuës. Ein Beitrag zur deutschen Romangeschichte und zur Entwicklung der geistigen Beziehungen Deutschlands zu Italien Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, Breslau 1941.
- Heilmann, Christoph (Hrsg.), «In uns selbst liegt Italien». Die Kunst der Deutsch-Römer, Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1987.
- ders. (Hrsg.), Johan Christian Dahl, 1788–1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs, Ausst. Kat. Neue Pinakothek München 1988–89, München 1988.
- ders. (Hrsg.), Johann Georg von Dillis 1759–1841. Landschaft und Menschenbild, Ausst. Kat. Neue Pinakothek München 1991–92, München 1991.
- ders. mit Kalinowski, Kontanty, Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań [CF] 1310n, Ausst. Kat. Neue Pinakothek München 1992, München 1992.
- Heim Gallery, Italian Paintings and Sculptures of the 17th and 18th centuries, Ausst. Kat. Heim Gallery, London 1976.
- Heise, Carl Georg, Grosse Zeichner des XIX. Jahrhunderts, Berlin 1959.
- Helbig, Wolfgang, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, 2 Bde., 4. überarbeitete Auflage, Hrsg. Hermine Speier, Rom 1963–66.
- Henri-Robert, Jacques, Dictionnaire des Diplômes de Napoléon, Paris 1990.
- Heydemann, Heinrich, Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel, Berlin 1872.
- Hochstetler Meyer, Barbara, «Leonardos Hypothetical Painting of Leda and the Swan» in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XXXIV, 1990, Heft 3, S. 279 ff.
- Holcomb, Adele M., «A Neglected Phase of Turner's Art. His Vignettes to Rogers' 'Italy'» in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S. 405–410.
- Hourticq, Louis et al., Les Artistes français en Italie de Poussin à Renoir, Ausst. Kat. Petit Palais, Paris 1934.
- Huth, Hans, «Rezension von Ludwig Schudts Italienreisen,» in: Art Bulletin 42, 1960, S. 162–164.
- Hutter, Heribert, Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien/München 1966.
- Huyghe, René, «Le Don de Mme. la Princesse de Croy» in: Beaux-Arts, 8e année, 10 (1930), S. 4–6.
- ders., Le Dessin Français au XIXe siècle, Lausanne 1948.
- Jacques, Annie, De Caro, Stefano, Musy, Jean et al., Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento, Ausst. Kat. ENSBA Paris, Paris/Neapel 1981.
- dies. et al., Roma Antiqua, Forum, Colisée, Palatin, Ausst. Kat. der Académie de France à Rome und der ENSBA Paris, Rom/Paris 1985.
- Jaffé, Michael, Rubens and Italy, Oxford 1977.
- Jenkins, Ian und Sloan, Kim, Vases and Vlcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, Ausst. Kat. British Museum, London 1996.
- Joachim, Harold, French Drawings and Sketchbooks of the Nineteenth Century, Chicago/London 1978.
- Johnson, Mark M., Idea to Image: Preparatory Studies from the Renaissance to Impressionism, Ausst. Kat. Cleveland Museum of Art, Cleveland 1980.
- Johnson, W. Mc. Allistair, French Lithography. The Restauration Salons 1817–1824, Ausst. Kat. Agnes Etherington Art Centre, Ontario 1977.
- Jones, Frederic L (Hrsg.), The Letters of Percy Bisshe Shelley, 2 Bde., Oxford 1964.
- Jørnaes, Bjarne et al., Johann Christian Dahl i Italien, Ausst. Kat. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen 1987.
- Kaeding, Peter, August von Kotzebue. Auch ein deutsches Dichterleben, Berlin 1985.
- Kalveram, Katrin, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana Bd. 11), Worms 1995.
- Keaveney, Raymond, Views of Rome from the Thomas Ashby Collection in the Vatican Library, London 1988.
- Keisch, C., (Hrsg.) mit Vorwort von G.C.Argan, Classici e Romantici tedeschi in Italia. Ausst. Kat. Venedig 1977.
- Klenze, Camillo von, The interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution to the study of Goethe's 'Italienische Reise', (The Decennial Publications, 2nd ser., Bd. 17), Chicago 1907.
- Knight, Carlo, Sulle orme del Grand Tour. Uomini, luoghi, società del Regno di Napoli, Neapel 1995.
- Krull, Diethelm, Der Herakles vom Typ Farnese, (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXXVIII, Archäologie), Frankfurt 1985.
- Kuhn, Dorothea, Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600–1900, Ausst. Kat. Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar 1966.
- Kunze, Max Hrsg., Italia und Germania. Deutsche Klassizisten und Romantiker in Italien, Ausst. Kat. der Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1975–6.
- Lacambre, Geneviève, «Pierre-Henri de Valenciennes in Italie. Un Journal de voyage inédit» in: BSHAF, année 1978 (1980), S. 139–172.
- Lami, Stanislas, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XIX siècle, Bd. 1, Paris 1921.
- Landolt, Hanspeter, Das Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren im Kupferstichkabinett Basel, Olten/Lausanne/Freiburg i. Br. 1960.
- ders., Zur Geschichte und Theorie der Zeichnung (Habilitationsvorlesung), Typoskript Basel 1963.
- Lapauze, Henry, Les dessins de J. A. D. Ingres du Musée de Montauban, 5 Bde. Paris 1901.
- ders., Ingres, sa vie et son oeuvre (1780–1867) d'après des documents inédits, Paris 1911.
- ders., L'Histoire de l'Académie de France à Rome, 2 Bde., Paris 1924.
- Lavaillant, Maurice, Lamartine et l'Italie en 1820, Paris 1944.
- Le Blanc, M.Ch, Manuel de l'amateur d'estamps, le dictionnaire des graveurs de toutes les nations, 4 Bde., Paris 1854–90, Reprint Amsterdam 1970.
- Le Franc, Tripier, Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros, Paris 1880.
- Le Normand, Antoinette, «Le séjour d'Étex à Rome en 1831–32. Un carnet de dessin inédit» in: BSHAF 1981 (1983), S. 175–188.
- Levitine, George, Girodet-Trioson. An Iconographical Study, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, New York 1978.
- Lichtenstein, Sara, «Delacroix's Copies after Raphael (2 Teile),» in: The Burlington Magazine CXII, Teil 1, Nr. 822, London 1971, S. 525–533; Teil 2, Nr. 823, London 1971, S. 593–603.
- dies., Delacroix and Raphael, Dissertation London 1973, New York/London 1979.
- Lieb, Norbert und Hufnagel, Florian, Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen, München 1979.
- Lieure, Jacques, Jacques Callot. Catalogue de l'œuvre gravé, 3 Bde. in 12 Teilen, Paris 1924/1926.
- Lindt, Johann, The Paper-Mills of Berne and their Watermarks 1465–1859, Hilversum 1964.
- Liverani, Paolo, Museo Chiaramonti, Rom 1989.
- Liverpool 1978, «And when did you last see your father?» The Painting, Background and Fame, Ausst. Kat. (div. Autoren), Walker Art Gallery Liverpool, Liverpool 1978.
- Lombardi, Ferruccio, Roma, Palazzi, Palazzetti, Case, progetto per un inventario 1200–1870, Rom 1991.
- ders., Roma, Chiesa, Conventi, Chiostrì, progetto per un inventario 313–1925, Rom 1993.
- Louvencourt, Amaury de, Alfred Dedreux 1810–1860, Paris 1988.
- Lowry, Bates, «Notes on the 'Speculum Romanae Magnificentiae' and Related Publications» in: Art Bulletin 34, 1952, S. 46–50.
- Lugt, Frits, Répertoire des catalogues de ventes publiques. Intéressant l'art où la curiosité, 4 Bde., La Roche-sur-Yon 1953.
- Lüthy, Hans A., Johann Jakob Ulrich II. (1798–1877). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Dissertation, Zürich 1965.
- Lutterotti, Otto R. von, Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben und Werk, Wien/ München 1985.
- Lutz, Thomas, Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und Architekturtheorie besonders in Deutschland, Dissertation, Freiburg i.Br./Bamberg 1991.
- Malmaison 1999, Eugène de Beauharnais, honneur & fidélité, Ausst. Kat. des Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau 1999–2000, Paris 1999.
- Mansel, Philip, The Court of France 1789–1830, Cambridge 1988.
- Maison, K. E., «Copies and Interpretations in Painting» in: Apollo, Oktober 1958, S. 101–103.
- Marks, Claude, From the Sketchbooks of the Great Masters, Londo 1972.
- Marandel, Jean Patrice, Pittori Stranieri a Napoli, in: Civiltà del '700 a Napoli, 1734–1799, Napoli 1979.
- Marionneau, Charles, Brascassat. Sa Vie et son oeuvre, Paris 1872.
- Marmontel, Antoine, Les Pianistes Célèbres, Silhouettes et Médailles, Paris 1878.
- Marmottan, Paul, L'Ecole française de peinture (1789–1830), Paris 1886.
- Matz, Friedrich, Die dionysischen Sarkophage, 4 Teile, Berlin 1968–69.

- Meder, Joseph, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, 2. überarbeitete Auflage, Wien 1923.
- Meier-Graefe, Julius, Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, 3 Bde., 2. Auflage München 1914.
- Méjanès, Jean-François, «Le Voyage d'Italie» in: La Donation Suzanne et Henri Baderou au Musée de Rouen. Peintures et dessins de l'école française, (RMN), Paris 1980, S. 81–88.
- Menguin, Urbain, L'Italie des romantiques, Paris 1902.
- Menzi -Naville, Ariane, François-Edouard Picot 1786–1868. Das römische Skizzenbuch in der Sammlung Soufflot de Magny, unpublizierte Lizentiatsarbeit der Uni Zürich, Typoscript, Zürich 1997.
- Mertens, Dieter, Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des Griechischen Westens in klassischer Zeit, Mainz 1984.
- Michel, Régis, «A proposito dei disegni del primo soggiorno di David a Roma (1775–1780)» in: David e Roma, Ausst. Kat. Académie de France à Rome, Rom 1981.
- ders., Le beau idéal ou l'art du concept, Ausst. Kat. Louvre 1989, Paris 1989.
- Milanese, Andrea, «Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. L'assestamento del Museo delle Statue e delle altre raccolte» in: Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e storia dell'Arte, III. serie, Anno XIX-XX (1996–1997), Rom 1998, S. noch offen, noch nicht erschienen (versprochen auf März 1998).
- Miller, Arthur, The Drawings of Ingres, London 1955.
- Miquel, Pierre, Møde med Italien. Hollandske, tyske, og skandinaviske tegninger 1770–1840, Ausst. Kat. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen 1971.
- ders., Eugène Isabey (1803–1886). La Marine au XIXe siècle, 2 Bde., Maurs-La-Jolie 1980.
- Möller, Heino R., Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie, Weimar 1995.
- Molajoli, Bruno, Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra, Neapel 1948.
- ders., Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali, Neapel 1960.
- Molo, Walter von, Italien. Erlebnisse Deutscher in Italien, Berlin 1921.
- Mongan, Agnes, «Ingres et ses jeunes compatriotes à Rome 1806–1820», in: Actes du colloque international Ingres et son influence. Bulletin spécial des Amis du Musée Ingres, Montauban 1980, S. 9–15.
- Monrad, Kasper, Hverdagsbilleter: Dansk guldalder-kunstnerne og deres vilkår (Zusammenfassung in Englisch: Pictures of Everyday Life. The Golden Age of Danish Painting and Sculpture. The Artists and their Circumstances), Kopenhagen 1989.
- ders., The Golden Age of Danish Painting, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1993.
- Mozzillo, Atanasio, Viaggiatori stranieri nel Sud, Mailand 1964.
- Müller von Arsow, E. H., «Meuricoffre-Coltellini. Ein Ehepaar aus Mozarts Bekanntenkreis» in: Wiener Figaro XXVI/1, 1958, S. 1.
- Münz, Eugène, Guide de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1889.
- Munhall, Edgar, François-Marius Granet. Watercolours from the Musée Granet at Aix-en-Provence, Ausst. kat. Frick Collection, New York 1988.
- Muther, Richard, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bde. München 1893.
- Naef, Hans, «Avec Ingres à Rome», L'Oeil, 42, Juni 1958, S. 44–49.
- ders., Rome vue par Ingres, Lausanne 1960.
- ders., Ingres' Rom, Zürich 1962.
- ders., «Pour une iconographie d'Ingres», in: Bulletin du Musée Ingres, 23, Montauban 1968.
- ders., zus. mit Mongan, Agnes, Ingres in Rome, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, Wildenstein & Co., New York, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Washington, 1971.
- ders., Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D.-Ingres, 5 Bde., Bern 1977–80.
- ders., «Un chef-d'oeuvre retrouvé: le portrait de la reine Caroline Murat par Ingres» in: La Revue de l'Art 88, 1990, S. 11–20.
- Nathan, Peter, Friedrich Wasmann, sein Leben seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, München 1954.
- ders., Die Nazarener, Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1977.
- Negro Spina, Anna Maria, L'incisione napoletana dell'Ottocento, Neapel 1976.
- dies., Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Figure d'Omero disegnate dall'antico, Napoli 1994.
- Néto, Isabelle, Granet et son entourage. Correspondance, (Archives de l'Art français, Bd. XXXI), Nogent-le-Roi 1995.
- Noack, Friedrich, Deutsches Leben in Rom (1700–1900), Stuttgart 1907, Reprint Bern 1971.
- Oberreuter-Kronabel, Gabriele, «A David Sketchbook in Berlin» in: L'Art aux temps de la Révolution, l'Art et les révolutions (Actes du Congrès internationale d'histoire d'art et les Révolutions, Strassburg 1989), hrsg. von Robert Rosenblum, Strassburg 1992, S. 3–18.
- Ojalvo, David et al., Léon Cogniet 1794–1880, Ausst. Musée des Beaux-Arts Orléans, Orléans 1990.
- ders., Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700., Ausst. Kat. Palazzo Barberini, Rom 1956.
- Olsen, Harald, Pittori danesi a Roma, Ausst. Kat. Palazzo Braschi, Museo di Roma, Rom/Kopenhagen 1977–78.
- ders., «Roma com'era nei dipinti degli artisti danesi dell'Ottocento», Rom 1985.
- Ortolani, Sergio, Le incisioni di vedute e di costume nella Napoli dell'Ottocento in: Mostra die stampe e disegni napoletani dell'Ottocento, Napoli 1941.
- Oswald, Stephan, Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840, Heidelberg 1985.
- Pach, Walter, Ingres, New York/London 1939.
- Pane, Roberto, Costumi e scene popolari di Napoli nelle incisioni di Vianelli e Lindström, Neapel 1986.
- Pannuti, Ulrico, «Intorno alla Cosiddetta «Testa Carafa» del Museo Nazionale di Napoli», in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Bd. 95, Mainz 1988, S. 129–157.
- Pansu, Evelyne, Ingres. Dessins, Paris 1977.
- Paris 1974, De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Ausst. Kat. der Musée Nationaux im Grand Palais 1974–1975, Paris 1974.
- Paris 2001, Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780–1830), Ausst. Kat. der Musée Nationaux im Grand Palais 2001, Paris 2001.
- Pariset, François-Georges, «Dessins de voyages. Artistes français en Italie dans la seconde partie du XVIIe siècle» in: GBA 54, 1959, S. 117–128.
- Passavant, J.D., Le Peintre-Graveur, 6 Bde., Leipzig 1860–64.
- Pederetti, Carlo, Raphael, his Life and Work in the Splendour of the Italian Renaissance, Florenz 1989.
- Pellegrini, Carlo, Tradizione Italiana e cultura Europa, Messina 1947.
- ders., La Contessa d'Albany e il suo Solotto del Lungarno, Neapel 1951.
- ders., Letteratura e Storia nell'Ottocento francese e altri saggi, Rom 1967.
- Penny, Nicholas, Catalogue of European Sculptures in the Ashmolean Museum, 1540 to Present Day, Bd. 1 (Italian), Oxford 1992.
- Perez, Marie-Felice, «The Italian Views of Jean-Jacques de Boissieu» in: Masterdrawings 17, 1979, S. 34–43.
- Pergola, Paola della, Galleria Borghese, I Dipinti, 2 Bde., Rom 1959.
- Perucchi-Petri, Ursula et al., Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung, Kunsthaus Zürich. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Collagen aus fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich 1984, Zürich 1984.
- Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.), Kunstliteratur als Italienerfahrung (Reihe der Villa Vigoni, 5), Tübingen 1991.
- Pietrangeli, Carlo, I Musei Vaticani, cinque secoli di storia, Rom 1985.
- Pinnau, Ruth Irmgard, Johann Martin von Rohden 1778–1868. Leben und Werk, Bielefeld 1965.
- Pointon, Marcia, «The Italian Tour of William Hamilton, R.A. in 1825» in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 35, 1972, S. 339–358.
- dies., The Bonington Circle. English watercolour and Anglo-French Landscape 1790–1855, Brighton 1985.
- Pomarède, Vincent (Hrsg.), Achille-Etna Michal-lon, Ausst. Kat. Musée du Louvre 1994, Paris 1994.
- Posner, Donald, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971.
- Powell, Cecilia, Turner in the South. Rome, Naples, Florence, New Haven/London 1987.
- Pozzi, Enrica et al., Das Archäologische Nationalmuseum Neapel, Mailand 1986.
- dies., mit Renata Cantilena, Eugenio La Rocca, Ulrico Pannuti und Lucia Scatozza, Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli, bisher erschienen Bd. 1, Neapel 1986, Bd. 2, Neapel 1989.
- Pressly, Nancy L., The Füssli Circle in Rome. Early Romantic Art of the 1770s, Ausst. Kat. Yale Center for British Art, New Haven 1979.
- Prisco, Michele, L'Opera Completa di Raffaello Sanzio, Mailand 1968.
- Puppi, Lionello, Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom, New York 1990.
- Ramade, Patrick, «Théodore Caruelle d'Aligny. Dessins du premier séjour italien (1822–1827)» in: Revue du Louvre 36, 1986, S. 121–130.
- Ramisch, Hans K., «Johann Georg von Dillis, viaggi in Italia» in: Antichità viva 3, 1964, S. 31–40.
- Ramondino, Fabrizia e Müller, Andreas (Hrsg.), Neapel. «... da fiele kein Traum herab, da fiele mir Leben zu.», Zürich 1988.
- Raspi Serra, Joselita, La Fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750–1830, Ausst. Kat. Palazzo Braschi Rom, Florenz 1986.

- dies. et al., *Paestum, Idea e Immagine*, Antologia di Testi critici e di immagini di Paestum 1750–1836, Modena 1990.
- Rave, Paul Ortwin, Karl Blechen. *Leben, Würdungen, Werk*, Berlin 1940.
- ders., «Blechen's italienische Skizzenbücher» in: *Deutschland-Italien ... Festschrift für W. Waetzold*, Berlin 1941, S. 315–326.
- Renaud-Beaupère, Marie-Christine, Alfred De Dreux, *le peintre du cheval*, Paris 1988.
- Reff, Theodore and Shoemaker, Innis H., Paul Cézanne. *Two Sketchbooks; The Gift of Mr. and Mrs. Walter H. Annenberg to the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1989.
- Ricci, Paolo, *Arte e Artisti a Napoli 1800–1943*, Neapel 1981.
- Richter, D., *Viaggiatori stranieri nel sud. L'Immagine della Costa di Amalfi nella cultura europea tra mito e realtà*, Amalfi 1985.
- Ripert, Emile, François-Marius Granet 1755–1849. *Peintre d'Aix et d'Assise*, Paris 1937.
- Riemann, Gottfried (Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. *Reisen nach Italien*, 2 Bde., Berlin 1994.
- Robert-Dusmenil, A.P.F., *Le Peintre-Graveur Française (suite au Peintre-Graveur de M. Bartsch)*, 11 Bde., Paris 1871.
- Robertson, Claire, Whistler, Catherine, *Drawings by the Carracci from British Collections*, Ausst. Kat. Ashmolean Museum Oxford, Oxford 1997.
- Robertson, David, Sir Charles Eastlake, Princeton 1978.
- Rodonachi, E., *Les Voyageurs français à Rome de Montaigne à Stendhal*, Pavia 1910.
- Roebels, Hella, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*, München 1974.
- Rohde, H.P., *Danske kunstnere i Rom. Studier omkring et guldaldermalerei*, Kopenhagen 1982.
- Romanticismo. *Il nuovo sentimento della natura*, Mailand 1990.
- Rom 1961, *L'Italia vista dai pittori Francesi del XVIII e XIX secolo*, Ausst. Kat. Palazzo delle Esposizioni Rom, Rom 1961.
- Rosenberg, Adolf, *Geschichte der Modernen Kunst*, 3 Bde., Leipzig 1884.
- Rosenblum, Robert und Janson, H. W., *Nineteenth-Century Art*, New York 1984.
- ders., *Art of the Nineteenth Century, Painting and Sculpture*, London 1984.
- Rossini, R., *Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII e XIX secolo*, Cuneo 1985.
- Roujon, Henry, *Les peintres illustres*, Paris 1913.
- Salgas, Jean-Pierre, «Against Antiquary History. Interview with Régis Michel» in: *Art Press* Nr. 194, September 1994, 57–60.
- Salomon-Godeau, Abigail, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London/New York 1997.
- Saunier, Charles, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902.
- ders., *Un artiste romantique oublié. Monsieur Auguste*, Paris o. D.
- Schiff, Gert, Johann Heinrich Füssli 1741–1825 (Text und Oeuvrekatalog), 2 Bde., Zürich/München 1973.
- Schudt, Ludwig, *Le Guide di Roma. Materialien zu einer Greschichte de römische Topographie*, Wien/Augsburg 1930.
- ders., *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1959.
- Schuster, Klaus Peter (Hrsg.), Carl Blechen. *Zwischen Romantik und Realismus*, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1990.
- Schwarz, Heinrich, «Heinrich Reinhold in Italien» in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 10, 1965, S. 71–96.
- Sérullaz, Arlette, «A Propos d'un album de dessin de Jean-Germain Drouais au Musée de Rennes» in: *Revue du Louvre* 26, 1976, S. 380–387.
- dies. et al., *Souvenirs de voyage. Autographes et dessins français du XIXe siècle*, Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris 1992.
- Sérullaz, Maurice, Eugène Delacroix. *Album de Croquis*, Paris 1961.
- ders. zus. mit Sérullaz Arlette, Prat, Louis-Antoine und Geneval, Claudine, *Inventaire Général des Dessins de l'Ecole Française, Dessins d'Eugène Delacroix 1798–1863*, 2 Bde., Paris 1984.
- Shedd, Meredith, «A Neo-Classical Connoisseur and his collection: J.B. Giraud's Museum of Casts at the Place Vendôme» in *GBA CIII*, 1984, S. 198–206.
- Simon, Kurt Erich, «Julien Boilly: Camarade de Corot en Italie» in: *Revue de l'art ancien et moderne* 67, 1935, S. 225–228.
- Solkin, David H., «Some New Light on the Drawings of Richard Wilson» in: *Master Drawings* 16, 1978, S. 404–414.
- ders., Richard Wilson. *The Landscape of Reaction*, Ausst. Kat. Tate Gallery, London 1982.
- Spinosa, Nicola et al., *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, Ausst. Kat. Museo Pignatelli 1985–86, Neapel 1985.
- ders., *Pittura napoletana dal rococò al classicismo*, Neapel 1987.
- ders. (Hrsg.), *Museo Galleria Nazionale di Capodimonte. La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni.*, Neapel 1994.
- ders. (Hrsg.), *The National Museum of Capodimonte*, Neapel 1996.
- ders. mit De Castris, Pierluigi Leone, Utili, Mariella et al., *Napoli! Meisterwerke aus dem Museo Nazionale di Capodimonte*, Ausst. Kat. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Köln 1996.
- ders. *Vedute napoletane dal Quattrocento all'Ottocento*, Neapel 1996.
- Sterling, Charles und Adhémar, Hélène, *Musée national du Louvre. Peintures. Ecole française. XIe siècle*, 4 Bde. Paris 1958–61.
- Strieder, Barbara et al., Carl Rottmann 1797–1850. *Kartons, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1989.
- Striethl, Georg, Christoph Heinrich Kniep – *Zeichner an Goethes Seite. Zwischen Klassizismus, Realismus und Romantik*, Hrsg. von Boetzkes, Manfred, Ausst. Kat. Römermuseum Hildesheim 1992.
- Sultana, Donald, Samuel Taylor Coleridge in Malta and Italy, Oxford 1969.
- Sutton, Denys and Clements, Anne, *An Italian Sketchbook by Richard Wilson, R.A.*, 2 Bde., London 1968.
- Talbot, William S., «Cogniet and Vernet at the Villa Medici» in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67, 1980, S. 135–149.
- Tondo, Luigi und Vanni, Franca Maria, *Le Gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Florenz 1990.
- Tolnay, Charles de, Michelangelo. *The Final Period*, Princeton 1971.
- Trait d'union. *Pittori italiani e francesi a Villa Medici*, Ausst. Kat. Académie de France à Rome, Rom 1988.
- Trede, Ute, *Il viaggio fra immaginario e realtà in Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, Mailand 1988.
- Trendall, A.D., *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London 1989.
- Valabrega, Cesare, «Gli album della Coltellini» in: *La Scala, Rivista dell'Opera*, Oktober 1952, S.38–42.
- Valente, Angela, «Per la storia delle collezioni d'arte dei musei di Napoli» in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Terzie Serie, Bd. V-VI (1966–67), Neapel 1968, S. 391–399.
- Valette, Gaspard, *Reflets de Rome. Rome vue par les écrivains*, Paris 1909.
- Vance, William L., *America's Rome*, Bd.1: *Classical Rome*, New Haven/London 1989.
- Venturi, Lionello, «Pierre-Henri de Valenciennes» in: *Art Quarterly* 4, 1941, S. 89–109.
- Verdone, Mario, *Feste e spettacoli a Roma*, Rom 1993.
- Vidal-Naquet, Elisabeth und Wytenhove, Henry, Jean-Antoine Constantin, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts, Marseille 1985.
- Vierneisel-Schlörb, Barbara, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen, Skulpturen des 5. und 4. Jh.v.Chr.*, 2 Bde., München 1979.
- Vigne, Georges, *Le Retour à Rome de Monsieur Ingres. Dessins et Peintures*, Ausst. Kat. Villa Médicis, Rom, Espace Electra (Fondation Electricité de France) Paris, Rom 1994.
- Waetzold, Wilhelm, *Das klassische Land: Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927.
- Watkin, David, *The Life and Work of C.R. Cockrell*, London 1974.
- Weege, F., «Oskische Grabmalerei» in: *Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd.XXIV, Berlin 1909, S.99–141.
- Wegner, Max, *Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, Berlin 1939.
- ders., «Nachträge zum römischen Herrscherbildnis im 2. Jh.n.Chr.» in: *Boreas*, Bd.II, Münster 1979, S.87–181.
- Wescher, Paul, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.
- Winkler, Gerhard, et. al., Heinrich Rienhold (1788–1825): *Italienische Landschaften*, Ausst. Kat. Kunstgalerie Gera, Gera 1988.
- Wilton, Andrew und Bignamini, Ilaria (Hrsg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Ausst. Kat. Tate Gallery London und Palazzo delle Esposizioni Rom 1996–1997, London 1996.
- Wisdom, John Minor, *French Nineteenth Century Oil Sketches: David to Degas*, Chapel Hill. N.C. Sacklenand Memorial Art Center 1978.
- Wünsche, Raimund, Hamdorf, Wilhelm, Buttlar, Adrian von und Tiede, Michael, *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologe*, Ausst. Kat. Glyptothek München 1985–1986, München 1985.
- Zaniboni, E., *L'Italia alla fine del secolo XVIII nel 'Viaggio? e nelle opere di J.W. Goethe. Con la scorta dei principali viaggiatori stranieri*, Napoli 1907.
- Zelger, Franz, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*, 3 Bde., Zürich 1981.
- Zeller, Bernhard (Hrsg.), *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600–1900*, Stuttgart 1966.
- Zeri, Federico, *Le Mythe visuel de l'Italie*, (übers. von Christina Paolini), Paris 1986.
- Zimmermann, Franz Xaver, *Die Kirchen Roms*, München 1935.

ANHANG

Anhang I:

Neapel: Archivio di Stato di Napoli (= ASN):

Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: Pessaporti-Francia, fasc. 23 (Mai 1817), Register 2, Nr. 26

Passkopie von Théodore Géricault:

III. DIPARTIMENTO

REGISTRO 2

Num. 26

OGGETTO

Certificat per passaport

CONNOTATI

Patria *Genova*

Età *24 anni*

Condizione *poliziotto*

Statuta *single*

Viso *1000*

Capelli *castani*

MARCHE VISIBILI

Sottoscrizione del Latore

Th. Gericault

non è accusat di alcun delitto; nè esiste contro di esso alcun reclamo per causa civile, per quando risulta da registri della Prefettura.

Vale il presente certificato acciò possa ottenere il passaporto, che dimanda per *Genova*

Rilasciato sul *suo passaporto*

Dato a Napoli *23. Mag. 1819*

Il *Reg. di Polizia*

Il Capo del Dipartimento

Registrato num. *2469*

Reg. di Polizia

15. 6267 n. 26

Anhang II:

Neapel: Archivio di Stato di Napoli (= ASN):

Ministero degli Affari Esteri, Inventario 6267: Passaporti-Francia, fasc. 23 (Mai 1817), Register 2, Nr. 25

Passkopie von Louis-Nicolas-Marie Destouches:

III. DIPARTIMENTO

REGISTRO 2
Num. 25

OGGETTO
Certificat per passaport

CONNOTATI
Patria Francia
Età 11
Condizione nubentato
Statuta 11
Viso 11
Capelli 11

MARCHE VISIBILI
Sottoscrizione del Latore

Prefettura di Polizia



Ferdinando I.
PER LA GRAZIA DI DIO
RE DEL REGNO DELLE DUE SICILIE, DI GERUSALEMME ec.
INFANTE DI SPAGNA, DUCA DI PARMA, PIACENZA, CASTRO, ec. ec.
GRAN PRINCIPE EREDITARIO DI TOSCANA. ec. ec. ec.

St. Sig. Luigi Maria Destouches
non è accusat di alcun delitto; nè esiste contro di esso alcun reclamo per causa civile, per quando risulta da' registri della Prefettura.
Vale il presente certificato acciò possa ottenere il passaporto, che dimanda per *sempre un suo moglie*
Rilasciato sul *suo passaporto*
Dato a Napoli 23. Mag. 1817
Il *Prefetto di Polizia*
Rampen

Il Capo del Dipartimento
Registrato num. *2469*



ARCHIVIO DI STATO-NAPOLI

Anhang III: Transskriptionen

Neapel: Archivio Storico, Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta
(= ASSAN):

Secondo Inventario 31, fasc. 7: *Permessi per disegnare: per l'anno 1817*

Ministro di Stato/
degli Affari Interni/
3° Ripartimento

Napoli 21. aprile 1817

Signore/
Il Signor Jericault (sic) desiderando di/
farre de disegni dalle Antichità di/
Pompei, e dagli oggetti essistenti nel/
Real Museo Borbonico; disporrà,/
Sig.r Direttore, ebe presentandosi/
a custodi di quegli scavi, e del /
Museo, non vi L'incontri affaio=/
lo alcuno, avendoglione io accordato/
il permesso.

signatura: Il Segretario di Stato/
Ministro degli affari Interni/
Don Emanuele Parisi/

Sig.^r Cav.^{re} Arditi Dirett. Generale/
de Depositi Letterari etc.

Ministro di Stato/
degli Affari Interni/
3° Ripartimento

Napoli 21. aprile 1817/

Signore
Il Signor Vuincon (sic) desiderando di/
farre de disegni dalla Antichità di/
Pompei, e dagli oggetti essistenti nel/
Real Museo Borbonico; disporrà,/
Sig.r Direttore, ebe presentandosi/
ai custodi di quegli scavi, e del /
Museo, non vi L'incontri affaio=/
lo alcuno, avendogliene io accordato/
il permesso./

signatura: Il Segretario di Stato/
Ministro degli affari Interni/
Don Emanuele Parisi

Sig.^r Cav.^{re} Arditi Dirett. Generale/
de Depositi Letterari etc.

Bildnachweis

Autor: 48, 49, 50, 51, 66, 87, 88, 97b) und d)
Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz: 43
Chicago, The Art Institute of Chicago: 54, 58, 60
Marburg, Bildarchiv Marburg: 93, 95, 96,
Montauban, Musée Ingres: 10, 12
Montpellier, Musée Fabre: 7
Neapel, Soprintendenza Archeologica, Museo Archeologico Nazionale di Napoli: 35, 36, 41, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 92, 103, 105, 107, 108, 109
Neapel, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte: 70, 71, 91, 98
Neapel, Museo di San Marino: 69
Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art: 117
Paris, Bibliothèque Nationale: 1, 3, 13, 19, 21, 46, 113b)
Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts: 22, 23, 24, 45, 53, 63, 113a), 114a)
Paris, Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris: 55, 56
Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre: 26, 31, 33, 59, 99, 110, 111, 112, 115, 119
Rom, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici: 9, 37, 73
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Bibliothek: 5, 6, 38, 39, 40, 44, 118
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung: 114b)
Zürich, Kunsthaus Zürich: 64, sowie alle Reproduktionen des Zürcher Skizzenbuchs von Théodore Géricault in Farbe auf dem Cover und auf den Seiten 58, 59, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 167, 169, 171, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 197
Zürich, Privatarchiv Hans Naef (Nachlass Hans Naef 2001): 8
Zürich, Privatsammlung: 47
Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: 17, 20, 25, 28, 30, 32 (Sammlung Bühler), 34, 42 (Sammlung Bühler), 52, 62, 74a), 74b), 74c), 75, 80a)
Zürich, Universität, Institut für klassische Archäologie: 65, 66c), 67, 68, 97a) und c), 101, 102, 104
Zürich, Universität, Photothek des Kunsthistorischen Instituts: 2, 11, 14, 17, 18, 76, 80b), 94, 100, 116

Lebenslauf

Geboren am 14. März 1965 in Basel als zweiter Sohn des Peter Fehlmann und der Ursula Elisabeth Fehlmann-Kunath. Nach Primarschule und Progymnasium Besuch des Gymnasiums Oberwil (1981–84) sowie des Freien Gymnasiums Basel bis zur Maturität im Frühjahr 1985. Von 1985 bis 1987 Volontariat in der Galerie Kornfeld in Bern sowie Absolvierung des *Styles in Art Course* bei Sotheby's in London; gleichzeitig Militärdienst bis und mit Absolvierung der Unteroffiziersschule.

1987–1988 *Works of Art Course* bei Sotheby's in London.

Ab Wintersemester 1988/89 Studium an der Universität Basel mit Hauptfach *Klassische Archäologie* und den Nebenfächern *Kunstgeschichte* und *Alte Geschichte*. Auf Sommersemester 1990 Wechsel an die Universität Zürich mit Hauptfach *Kunstgeschichte* und den Nebenfächern *Klassische Archäologie* und *Englische Literatur*. Lizentiat im Juli 1994.

1994–95 Studium am Courtauld Institute of Art der University of London in *Museologie* mit Abschluss als Master of Arts im September 1995 mit der MA-Arbeit «19th Century British Collectors of 19th Century Swiss Art».

1989–1992 Hilfsassistent von Dr. Hans A. Lüthy am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich. 1.1.–30.6. 1993 Marketing Direktor ad interim der Indu Farm (K) Ltd. in Nairobi als Ersatz für den am 4. 12. 1992 tödlich verunfallten Bruder Thomas Niklaus Fehlmann. 18.9.1995–31.1. 1996 Mitarbeit am Design Preis Schweiz 1995 am Kunstmuseum Solothurn. 1.2.1996–31.8.1999 Assistenz am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich bei Prof. Dr. Franz Zelger. Seit 1.9.1999 Konservator am Kunstmuseum Bern.